Black PANTONE portocaliu

TRIBUNA

248

Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul XII • 1-15 ianuarie 2013

Onița Mureșan *Imbratisare*

www.revistatribuna.ro

Despre o imposibilă „despărțire”

Adrian Dinu Rachieru

Corespondențe din Praga și din Maribor

Interviu
Ion Cristofor

Poezia
Oana Văsieș

Ipote(nu)ze
Vasile Gogea

Ilustrația numărului: Onița Mureșan

Supliment Tribuna
Universitaria

Black PANTONE violet

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
Ion Mureşan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Ţuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ştefan Socaciu
(fotoreporter)

Colaționare şi supervizare:
L. G. Ilea

Redacția şi administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

bour

bloc-notes

Tribuna la masa rotundă

Claudiu Groza

Evoluția revistei *Tribuna* în ultimul deceniu, odată cu apariția noii sale serii, în 2002, a fost tema unei mese rotunde găzduite în 19 decembrie la sediul filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor din România. Evenimentul a fost inițiat de Irina Petraş, iar invitatul principal a fost fostul redactor-şef al revistei noastre, I. Maxim Danciu.

Circa 30 de scriitori predilect clujeni, aproape toți colaboratori constanți sau ocazionali ai *Tribunei*, au luat parte la masa rotundă, unii dintre ei remarcând, în intervențiile lor, deschiderea revistei, evitarea provincialismului şi ținuta editorială, acoperirea tuturor palierelor spațiului cultural, supraviețuirea sa în perioada tulbure a anilor '90, datorată, printre altele, şi tenacității lui I. Maxim Danciu, secretar general de redacție în acei ani. De altfel, vorbitorii i-au făcut acestuia şi un portret amical, firesc la un moment de bilanț.

Printre participanți s-au numărat Ion Pop, C. Cubleşan, Adrian Popescu, Alexandru Vlad, Ion Mureşan, Elena Abrudan, Horia Bădescu, Mircea Opriță, Horia Lazăr, Vasile Gogea etc. ■

Concursul „Cea mai bună piesă românească a anului 2012"

Uniunea Teatrală din România – UNITER anunță că ediția 2012 a Concursului de dramaturgie **„Cea mai bună piesă românească a anului"** primeşte piese de teatru pentru înscrierea în competiție până la data de **20 ianuarie 2013 (data poştei).**

Autorii vor trimite piesele prin poştă sau prin depunere individuală la Secretariatul UNITER în format electronic (salvate pe un CD, **nu prin e-mail**), într-un singur exemplar, **nesemnate**, cu un **motto** scurt pe pagina de titlu. CD-ul ce conține piesa înscrisă la Concurs va fi însoțit de un plic închis în care vor figura datele de identificare ale autorului (nume, adresă, telefon, e-mail). Acelaşi **motto** de pe pagina de titlu a piesei va fi înscris şi pe plicul închis cu datele de identificare. (În cazul în care nu este posibilă trimiterea în copie CD, piesele pot fi trimise în manuscris dactilografiat prin poştă sau depuse direct la Secretariatul UNITER).

Adresa poştală pentru înscrierea pieselor: Str. George Enescu nr. 2-4, sector 1 Bucureşti, cod poştal 010305, cu mențiunea „Pentru Concursul Cea mai bună piesă românească a anului 2012".

Nu se primesc în concurs piese scurte (într-un act), dramatizări, piese publicate sau reprezentate. **Textele înscrise în concurs nu se înapoiază.**

Juriul va anunța piesa câştigătoare în luna martie 2013, iar Editura UNITEXT o va publica într-un volum ce va fi lansat la Gala Premiilor UNITER din aprilie 2013, moment în care va fi înmânat şi premiul.

Concursul, premiul şi tipărirea piesei câştigătoare sunt finanțate prin efortul şi sub egida Casei Regale a României.

Responsabil de număr: Ştefan Manasia

Black Pantone 253 U

Despre o imposibilă „despărțire”

Adrian Dinu Rachieru

O frază cu iz apodictic, aşternută cu superbie de H.R. Patapievici, ne invita să-l abandonăm pe Eminescu. Ieşind din zodia naționalului, scria temutul eseist, nici Eminescu ca *poet național* nu mai poate supraviețui. El ne apare ca „exasperant de învechit” şi nu mai poate interesa, deoarece nu vine din zona anglo-saxonă. Cum bietele culturi sunt, fatalmente, culturi naționale, *centralitatea lui Eminescu* - deranjantă, se vede bine, pentru unii analişti arțăgoşi - va dăinui. Chiar sub tăvălugul globalizării. E drept, reproşurile lor sunt îndreptățite când ne gândim la revăsarea de osanale şi apologia somnoroasă, căzând în banalitate, condamnând eminescologia la hibernare sinucigaşă. Eminescu n-are, însă, a se teme de spiritul critic. Iar acesta nu înseamnă zel demolator, aşa cum îşi închipuie defăimătorii de azi, seduşi de moda demitizării şi stimulați de un ciudat, reprobabil şi profitabil „antiromânism românesc”. *Inferiorita*, generată de o cultură mică şi complexată, face ravagii în contrast cu războiul orgoliilor, purtat cu zgomot mediatic de atâtea personalități supradimensionate artificial. O discuție pe această temă presupune, obligatoriu, *reîntoarcerea la Eminescu*. A redescoperi prospețimea textelor prin lectură, dincolo de colbuitele clişee didactice, dincolo de avalanşa de sinteze şi analize (urmând doar a fi ingurgitate), procură pricepătorilor delicii neveştejite. Evident, nu putem nesocoti flora exegetică, acea „vegetație barocă” (după spusele unora) care ar „parazita” opera. Dar a ne reîntoarce la text înseamnă a evita mortificarea. Ca să fim drepți, fără putința de a dezvolta aici chestiunea, trebuie să reamintim, parantetic, că într-o recentă intervenție (1, 16-19), acelaşi Horia-Roman Patapievici, cercetând *temele inspirației*, urmându-l pe M. Eliade, oferea *o cheie de interpretare* pe ruta *cosmogonic* („beția panteistă” la Călinescu) - *plutonic* („sălbătăciunea plutonică” la Negoițescu) - *viziunea paradiziacă* („morfologia paradiziacă” la Eliade). Surprinzător şi binevenit (în sens reparatoriu) acest viraj exegetic, Eminescu, cel expediat în *debara*, revenind acum într-un somptuos „*palat*”, recunoscut ca fiind „enormul noroc” al românității. Şi, desigur, „depozitarul (nostru) privilegiat” al filonului de inspirație paradiziacă, Patapievici mărturisind că „fervoarea eminesciană” i-a fost indusă (via Petru Creția) de lectura „marelui epos” *Muşatin*.

Ni se pare, însă, curios sfatul (oferit, într-un editorial al *României literare*, de N. Manolescu) de a reține pentru uzul posterității „numai poezia”. *Dreptul de a fi numai poet* cenzurează nepermis un continent mirabil, aneantizând proza şi, îndeosebi, proza politică (gazetăria). Recomandarea nu e nouă. Să fie vorba de o frigiditate estetică (cum insinuează unii) sau de „rudimente de gândire politică” (Cr. Preda) ale unui romantic întârziat, venit dintr-o cultură minoră? Şi care, iată, legându-şi gloria de un destin vitreg în timpul vieții şi roditor în posteritate, pendulează între convenționalitatea elogiilor, revărsate nemilos şi etichetele infamante, oferite nu mai puțin generos, taxând o publicistică „mediocră”. Adevărul e că adulatul Eminescu rămâne o prezență stânjenitoare şi, trebuie să recunoaştem, fără efecte concrete în Istoria şi destinul nostru. *Ideea Eminescu* n-a avut, într-un secol caragialian, şi o funcție modelatoare, pe măsura declarativismului sforăitor. Am fost în atâtea rânduri gata să ne despărțim de genialul poet numai pentru a nu supăra pe unii sau pe alții, dovedind o obediență condamnabilă. Inflexibil, Eminescu este atipic şi incomodează. Înlăturarea lui prin acea „dublă sacrificare” (v. Theodor Codreanu, într-un volum care producea - zicea D. Vatamaniuc - „argumente plauzibile”) pare, şi din punctul nostru de vedere, credibilă.

În numele *ajustării*, Eminescu e repus, periodic, în discuție. Ceea ce, desigur, e binevenit. Doar că propunându-şi „detronarea”, atacând centralitatea eminesciană ca maladivă, mortificantă etc., discuțiile cad în încrâncenare, provocând polarizări: fie exagerări pioase, fie furii demolatoare, ignorând tocmai esențialul, aprofundarea analitică. Oricum, n-am putea discuta onest despre „povara ontologică a canonului” (2, 102), despre tentativele de „transbordare a centrului canonic” (2, 98), ignorând necesarele recontextualizări. Dorind *a nu menaja trecutul* (3, 8), Eugen Negrici ne invita să examinăm *realitatea psihologică a unei literaturi* (a noastră, bineînțeles), scuturând iluziile ei. Chiar Eugen Negrici face, însă, un pas înapoi; după ce a denunțat „germinarea energică de mituri” (3, 9), modelând, neîndoielnic, mentalul românesc (3, 291), va recunoaşte spăşit că *mitul eminescian* n-ar trebui „rănit” (3, 76), enumerând ca suport motivațional: statornicia în credință şi sentimente, tenacitatea zidirii, trăirea în ideal etc. Acest biet popor, mai zice, binevoitor, criticul, are dreptul să afle un personaj în care să creadă. Iar chipul nimbat al tânărului Eminescu satisface pe deplin „tiparul” mitului romantic al geniului tânăr, ieşind din „timpul profan”.

Totuşi, în posteritatea imediată, Eminescu era, să recunoaştem, un nume vag. O minoritate doar (lumea scriitoricească, amatorii de artă, doamnele cu educație literară) îmbrățişaseră cultul eminescian. Necunoscut marelui public, raționa „ardeleneşte” canonicul Grama, Eminescu purta fraudulos „coroana de geniu”: ori generația sa nu l-a priceput şi, în acest caz, recunoaşterea ar putea veni abia după stingerea ei, ori poetul (a cărui faimă fusese potențată de calvarul bolii, chetele publice şi moartea sacrificială) nu era un geniu. Din fericire, Grama s-a înşelat. Iar literatura noastră, cu atâtea defazări, salturi, supralicitări şi, evident, sincronizări în regimul urgențelor e definită încă de „învechitul” canon călinescian. Suspectată de megalomanie identitară, impunând şi vehiculând etichete hiperbolizate, clişee de uz didactic etc., această *hartă canonică* suportă asaltul deconstructiviştilor, lansând exerciții de demistificare, implicit de relativizare. Febra deconstrucțiilor identitare, vizează - în numele necesarelor primeniri critice - dislocarea canonului, lansând pe piață „teribilisme”. Eminescu, devenit simbol identitar, reprezintă, neîndoielnic, o țintă privilegiată. Acuzele curg: instituția criticii literare e condamnată, failibilitatea unor Istorii e de ordinul evidenței, clasicii ar practica (postmortem, fireşte) *terorismul cultural*. Să nu uităm că reconstituirea canonului, posibilă prin anii '70 (pe fundament călinescian) repara grosolanele imixtiuni şi erori ale proletcultismului, filtrând ideologic producția literară. Atunci, un A. Toma (Solomon Moscovici) ca „noul Eminescu”, îl „rescria” chiar pe Eminescu (epurat), infuzând *Glossei* un optimism robust, cauționat fiind tot de „pacostea de Călinescu”, acesta elogiind ironic / subversiv - „căruntețea combatantă” a „profesorului de energie”.

Nici azi *pasionalitatea receptării* nu poate evita circuitul etichetelor hilare. „Grupul compact al idolatrilor basarabeni”, de pildă, e pus la zid pentru cultul eminescian, ignorându-se situația specială de acolo; „saltul”, din „crângul fermecat” al poeziei (3, 76) la proza politică, cu a sa retorică tumultoasă creează turbulențe, însoțite de sfatul de a nu mai fi retipărită (cum sună îndemnul iresponsabil al lui Neagu Djuvara, cu strămoşi liberali). Eminescu ar suporta o diminuare istoricizantă. Dar tot Eminescu, cu potențialul său canonic şi aura sa axiologică ne modelează; teoria bloomiană a *influenței ca fatalitate* atrage atenția asupra *postfigurării canonului* prin opere majore, relații intra-poetice, lecturi creativ-deviate în rândul urmaşilor. Şi aceştia, spectaculos, îşi „creează”, la rându-le, precursorii, sensibilizând bursa valorilor. Tradiția, în fond, nu e moştenită, ci mereu re-cucerită şi depăşită. Ea întreține *o situație conflictuală*, provocată de agresivitatea noilor veniți, doritori a penetra canonul, reconfigurându-l, impunând belicos un alt raport de forțe. Dar presiunea nu e doar canonică (prin indubitabilă „forță estetică”), ci şi una relațională, nelipsind vectorii politici în această complicată ecuație.

Departe de a fi *un autor expirat*, însoțit în posteritate de o complezență dulceagă, Eminescu nu ar trebui să trezească *dileme canonice*. Chiar dacă eminescologia, adunând o uriaşă bibliotecă critică, acuză impasul exegetic. Ce mai poate fi spus? Ce noutăți şocante ar mai putea fi dezvăluite? Mai grav, „veleitățile filosofice” ale unor interpreți speculativi, captivi ai limbajelor hiper-specializate, în proliferare, *ne îndepărtează* de specificul eminescianismului, constata - îngrijorat - Alex Ştefănescu. Totuşi, Eminescu „va trăi cât versurile lui vor răsuna în inimile generațiilor”, ne asigura Sadoveanu. Adevăratul test rămâne lectura. Patrimoniul Eminescu, ca reper ferm, exponențial, ne apără într-o epocă fluidă şi confuză, iscând, sub tăvălugul globalizării, zarva alertei identitare, contrapunând - prin figura marelui poet şi gazetar, ieşit „din adâncul firei româneşti” - *o identitate proteică*, veghetoare.

*

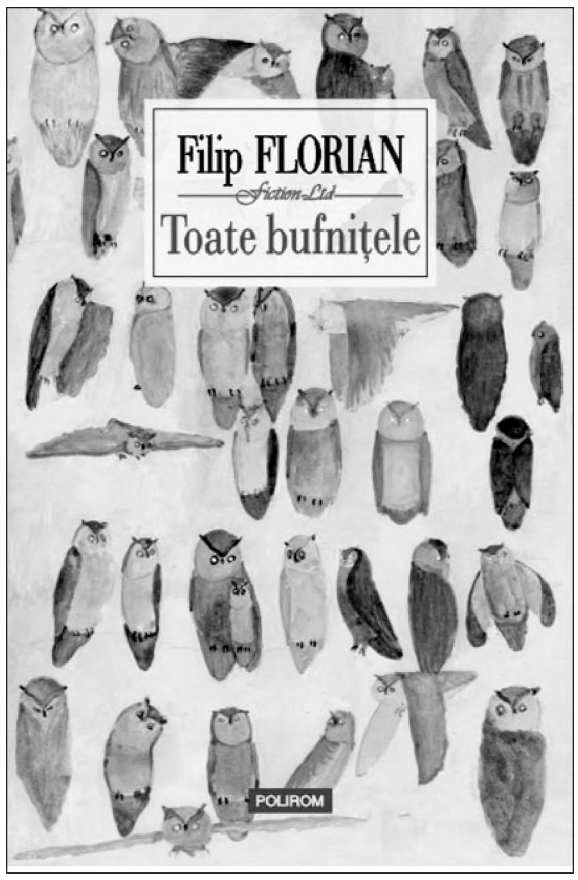
Personalitate emblematică şi incomodă, Eminescu s-a dorit „un om ce spunea adevărul”. Contestarea lui (reacțiile detractoare mergând, am văzut, până la a-l considera un obstacol în calea europenizării noastre) ar proba, credem, valoarea şi actualitatea gândirii sale. Linia liberalo-rosettistă, apoi vigilenta gardă dogmatică într-o cultură „de ocupație” şi, în fine, detractorii de azi, alergici la energiile organice practică acelaşi *killerism cultural*, promovând filtrul politizant în tratamentul valorilor. Cine crede în „izvorul intern” (M. Ungheanu) nu poate accepta că cei dedicați ideii naționale au căzut în dizgrație, devenind nume secundare, ofilite. Înverşunarea împotriva „magaziei” locurilor comune, inundând exegeza, nu e un semn rău. Şi dacă „dilematorii” de azi, asemeni canonicului Grama (care deplângea că „o ceată de oameni” se închină unui „suflet putred”) îşi forțează destinul, sperând a rămâne în Istorie

(Continuare în pagina 22)

Black Pantone 253 U

Cum am citit cel mai nou roman scris de...

Ștefan Manasia



Filip Florian
Toate bufnițele
Iași, Editura Polirom, 2012

A scrie despre un roman ca *Toate bufnițele* pare mai dificil decît era în gimnaziu invariabila compunere *cum mi-am petrecut vacanța de vară*. Am citit cartea pe îndelete, savurînd stilul calofil și timbrul, nostalgic și straniu, pe care Filip Florian îl împrumută vocilor (personajelor) sale. E tot mai rar scriitorul român care nu ține, azi, blog sau cont pe facebook și twitter, nu publică jurnal și nu aleargă, cu ochii ieșiți din orbite, după interviuri, anchete, mondenități. Ci își vede, în tot timpul ăsta, de scrisul lui acaparator ca opiumul, fuzionînd cumva cu textele pe care le scrie și împrumutînd istoriilor pe care le întrețese, baroc, efectul acelor opiacee: voci, ritmuri, figuri te bîntuie îndelung, după ce ai închis cartea. Pentru că *Degete mici* (debutul din 2005), *Zilele regelui* (2008) și *Toate bufnițele*, cele trei romane publicate de autor pînă în prezent, sînt nu doar splendide „numere" de virtuozitate, ci și istorii extrase – cu cleștele unui dentist nemilos – din maxilarele istoriei românești (recente). Acolo unde unii mizează pe deconstrucție, intelect rece și doxă filologică, Filip Florian contrapune povestea, istoria individului ca lujer al Istoriei, pen'că, nu-i așa: „Dacă oamenii, toți oamenii, s-ar sătura într-o bună zi de povești, cred că sufletele s-ar usca, s-ar topi și lumea ar arăta ca un pustiu." (E, aceasta, doar una din numeroasele pledoarii pentru demnitatea lui *homo narrativus*, pe care romanul de față ni le-ngăduie.) Și, atunci, cum poți găsi motto mai inspirat decît acela extras din opera povestitorului prin excelență, Bohumil Hrabal? Hrabal este unul din scriitorii preferați ai romancierului nostru, de-aia îi și încredințează,-n preambul, replica: „Ține minte ce-ți spun, Milton, cea mai frumoasă însușire a omului e memoria. Pricepi?" (din *Cireșele din Praga*).

Noi pricepem. Plonjăm cu încredere în bulboanele memoriei, memoriilor. Decolăm prin ferfenița amintirilor, traumelor, viselor. (Re)descoperim o istorie – să zicem comunistă – de care-am fi vrut să ne descotorosim; pe de altă parte, ne amintim (sau abia acum învățăm) dulcețurile și naivitățile vieții private în comunism (explorate, inițial, de Filip împreună cu Matei Florian în acea carte unică, *Băiuții*). Sub coperta galben pai a romanului – ornată cu *planșa* copilăros-bufnițofilă – se deschid copertele caietului galben unde Emil Stratin notează: „memoria mea ruginește încet și e bine". Stratin/Străinul = naufragiat al atîtor epoci, aristocratic, generos, contemplativ, inginer pensionar (n. 1940) retras din București în tihna unui orășel-stațiune, la poalele Bucegilor. Se deschid, apoi, copertele unei existențe noi, cu nimic mai prejos, a prietenului și discipolului infidel, Luci (n. 1988). Să nu ne amăgim: ce găsim aici nu-i bildungsroman, ci un fel de zbor simultan, în pereche, pe bolțile experiențelor celor doi. Experiențe care – numai printr-un neajuns al *aparatului* romanesc – nu pot fi urmărite, deodată, pe un perete gigantic din ecrane tv. Derulăm scene ca într-un cinema din epoca Marelui Mut, în care cruzimile, psihologiile abisale nu-și aveau locul. Filip Florian își face, la o adică, profesiune de credință din a nu căuta șocul/succesul facil, teroarea contagioasă, delirul biografist. Refuză *reality-show*-ul. Biografismul *hardcore*: mai mult trup decît suflet. Viețile, poveștile expuse în romanele sale sînt asemenea unor peșteri neexplorate pînă la capăt. Imaginația, de pildă, ne e un aliat prețios în refacerea arborelui genealogic al familiei Stratin, cu rutele sinuoase ale membrilor săi, mergînd de la întîlnirea lui Thomas Mann într-un port nordic la vizita la morgă pentru identificarea unei femei (Lia, soția medic a lui Emil); de la serile sexy petrecute în Jockey Club la plimbarea – funestă – într-o Pobeda neagră; de la Bucureștii bombardați în anii '40 ai secolului trecut, la clinicile cardio din Parisul contemporan. Pentru că nimic nu e spus pînă la capăt, în ciuda tonului *definitiv*, a nodului migdalat pe care – ele, personaje, tu, cititor – îl simți în gît. Povestea e spusă atît cît o poate spune un om care se presupune demn, nealterat în fibra intelectual-morală, nemurdărit de jignirile și lăturile torționarilor săi. Povestea, eliptică, zdrențuită, în ciuda *listelor infinite* – care i-ar plăcea pesemne lui Umberto Eco – ce o alcătuiesc. Enumerări, repetiții, șiruri de verbe și substantive accentuează starea febrilă, maniacală a naratorului-martor sau îi înlesnesc leneveala asupra unui lexic (și univers) fantast: „Așa se face că, ușor, am ajuns să recunosc charmurile girafă, aripă de înger sau picioruș, anourile patinate, zalele, contraverigile pentru pandantive, acele cu buclă și cu cap, torticele de cercei cu fluturaș, cu siguranță ori cu arc, închizătorile carabină, lobsten și cu șurub, sîrma rigidă, argintată sau oțelită, crimpurile de toate mărimile, dopurile, capetele pentru brățări, gheruțele din ametist, jaspul roșu, lacrimile din lapislazuli și malachit, agatele aplatizate, brioletele fumurii, sferele din aventurin și, pe rînd, mărgele din coral, turcoaz, obsidian, jad, carneol, fluorit și magnezită." Listele sculelor de alpinism pe care le întocmește tînărul Lucian, a căror enumerare – ca mantra – îi provoacă extazul. Listele trădărilor. Tabelul gesturilor tandre dintr-o iubire expusă capriciilor socialismului. Lista prieteniilor și a pasiunilor prietenilor. Statistica popourilor bombate sub cerul stațiunii la un moment dat (pentru că umorul și bufoneriile se insinuează, ca apa în calcar, în toate lumile și orînduirile, nu-i așa?). Și, în fine, pentru criticii literari carnasieri, *sursologie*: cărțile citite în neamul Stratinilor, volumele recomandate lui Lucică: *Moartea la Veneția*, *Însemnările de căpătîi*, *Elegiile din Duino*, *Aventurile lui Tom Sawyer*, *Suflete moarte* și *Spuma zilelor*. Frază cu frază, *Toate bufnițele* construiește un vast releu cu marile cărți, cu muzicile celor mai diverse epoci (de la Mozart la Beatles, de la Beethoven la Charles Aznavour și Janis Joplin), cu filmele, marile filme (de la Buster Keaton la Nikita Mihalkov și Kusturica, sau *Povestea din Bronx* a lui de Niro, ca să zicem așa). Înscriind istoria aceasta a unui roman românesc în geografia literară a Europei, Americii de Sud și a altor zone ce au traversat epoci, ideologii, crime, traume și mutații de același tip (tema e, altminetri, tratată de Filip Florian în romanul *Degete mici*).

Izolați între zăpezi și ierburi înmiresmate, lîngă „pîrîul ăla limpede, Ghindura", bătrînul și adolescentul studiază, rememorează, operează – într-un fel tainic – un *transfer esențial de umanitate*. Singurătatea leonină, des și dur încercată, a lui Stratin se depune ca o mantie pe umerii viitorului meteorolog Lucian. Întărindu-i, în același mod subtil, șamanic, vertebrele și cartilagiile. În mijlocul unei naturi care (mai) știe să freamăte ingenuu, organic, auroral (ca la Sadoveanu sau Agopian, de pildă). Unde teroarea înaintează în salturi, pe drumul desfundat, ca o Pobeda neagră; unde tandrețea e spatele unui bătrîn plîngăcios și cutremurat; unde dragostea-i buchet de bujori galbeni, ținut la sîn ca un prunc. Și unde poveștile sînt spuse cu durere tihnită, cu melancolie atent strunită, *vibrato*-ul fiind dat de nodul ăla care, între timp, crește cît o lămîie-n laringe (cînd cineva, absolut nemotivat, nu a vrut *să semneze și să devină turnător*, pentru ca altcineva, absolut nemotivat, să aleagă compania termometrelor și a cîinelui, *îmbătrînit și lenevit*, Zuri).

Am lăsat, la final, scena unde copiii paradisului, ca-ntotdeauna, descoperă, fără ajutor, scena și jocul în care se-angajează temerar: „Scena, firește, era podul, mai precis parapetul lui de piatră, lat de-o palmă, pe care promisesem că vom urca și ne vom interpreta rolurile. Cu destul noroc, norii iuți și amenințători se risipiseră, parcă erau și ei în pauză, au lăsat razele călduțe să ne cuprindă, să ne dea curaj, eu și Nițuș ne-am scos puloverele, iar Sandu a renunțat la bluza lui de trening, ne-am suit pe parapet fără ezitări, ne-am înclinat în fața publicului, fiind răsplătiți cu primele aplauze, ne-am prins de mîini, cu mine la mijloc, am privit înainte, la viitor și la culmile golașe de peste vale, am îndoit puțin genunchii, toți deodată, am ridicat brațele și ne-am desprins."

Iar bufnițele, mici divinități etrusce, veghează lumea asta și întîmplările, încet. ■

George Coșbuc, publicist cultural

Ion Buzași

George Coșbuc
OPERE, volumul IV. Scrieri în proză.
Prefață de Petru Poantă. Cuvânt însoțitor de Oliv Mircea, Ediție critică de Petru Poantă, Eikon, Cluj-Napoca, 2011

Un proiect editorial remarcabil al Bibliotecii Județene Bistrița-Năsăud (director Oliv Mircea) este tipărirea unor scriitori de obârşie năsăudeană la Editura Eikon din Cluj-Napoca (director George Vasile Dâncu).

Ediția critică George Coşbuc a fost încredințată lui Petru Poantă, autorul unei temeinice monografii despre poetul năsăudean. Ediția a ajuns la volumul IV, care cuprinde, ne spune subtitlul, „scrieri în proză", dar editorului i se pare impropriu şi crede că mai corect ar fi cel de publicistică culturală. Volumul este un mozaic publicistic al poetului *Firelor de tort*.

Aceste pagini au apărut mai întâi în revistele la care a colaborat George Coşbuc („Vatra", „Epoca", „Albina", „Povestea vorbei") sau în broşuri, (*Versuri şi proză*, Caransebeş, 1897, *Dintr-ale neamului nostru,*1903, *Superstițiile păgubitoare ale poporului nostru*, 1909 reluate apoi în vol. IV al ediției *Opere alese* (ediția Gavril Scridon), în George Coşbuc, *Elemente ale literaturii populare,* Antologie, prefață şi note de I. Filipciuc, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, şi George Coşbuc *Poezie şi proză creştină*, Antologie şi cuvânt înainte de Constantin Catalano, Editura George Coşbuc, Bistrița, 2000.

Din acest „mozaic publicistic" cele mai importante pagini ni s-au părut cele despre *Zicători explicate*. La periodicele la care a colaborat, George Coşbuc deținea o rubrică pe care o intitula uneori „vorba ăluia" şi în cadrul căreia a explicat peste douăzeci de expresii şi locuțiuni, în care se remarcă prin „erudiție şi imaginație filologică"(Nicolae Manolescu). Unele expresii le vom găsi explicate mai târziu de Iorgu Iordan (ex.: opt şi cu-a brânzei nouă; avem şi un *Dicționar de expresii şi locuțiuni ale limbii române*, Editura Albatros, 1985, autori: Gabriela Duda, Aglaia Gugui, Marie Jeanne Wojcicki - cu destule explicații aproximative sau chiar eronate - la: „a da (a zvârli) cu barda-n lună", de ex. se dă explicația „a fi nesocotit"; la Coşbuc, pe care de altminteri acest dicționar nici nu-l citează, se dă o explicație diferită: „se zice despre omul cu fire iute, omul cu capul în mână, care se duce orbiş spre primejdie şi cu care nu e bine să te prinzi tovarăş". Multe din expresiile şi locuțiunile acestea le vom găsi în poezia lui Coşbuc („a căra apă cu ciurul" - „Ba şi-n ciur le adusei apa" - *Nunta în codru*; „ a face capul calendar": „Eu o chem şi-i spui de toate,/ Multe toate,/ Multe bune şi-n zadar./ - Nu-mi faci capul calendar,/ Nu te cred şi nu să poate" - *Supțirica din vecini)*; altele ne amintesc de paginile lui Creangă: „lasă-l în moarea lui" - „Ioane, ştii tu moarea mea (firea mea, năravul meu - *Amintiri din copilărie)*. Coşbuc este un precursor al eruditului lingvist Gh. I. Tohăneanu, care ne-a dat un fermecător *dicționar de imagini pierdute,* „imagini" cărora le-a spus tablouri într-o limbă, înfățişând într-o expunere accesibilă pagini uitate de istoria limbii române. (De curând Andrei Ionescu, a inaugurat în „România literară"o rubrică „despre iscusințele şi uricele limbei" oferind, prin incursiuni etimologice, surprinzătoare sensuri şi înrudiri ale cuvintelor).

Publicistica lui Coşbuc cuprinde şi câteva interesante file de istorie literară: astfel poetul semnalizează „o poezie nemțească a lui Vasile Alecsandri, o poezie ocazională scrisă într-un hotel din Germania, la solicitarea proprietarului acestuia; vorbeşte despre „un concurs literar la 1848" inițiat de George Bariț, între poeziile *Marşul oştirii române* de Vasile Cârlova, *Deşteptarea României* de Vasile Alecsandri, şi *Un răsunet* a bistrițeanului Andrei Mureşanu. Am arătat cu altă ocazie că poezia lui Andrei Mureşanu a constituit o „lecție poetică" pentru Coşbuc, poetul revenind asupra *Răsunetului* mureşan într-o inspirată paralelă asupra „Celor trei marşuri" e regretabil că ediția nu reproduce şi acest articol publicat inițial în „Tribuna poporului", An I, 1897, nr. 6 şi reprodus în volumul IV al ediției Scridon. De la „file de istorie literară", poetul trece la „file de istorie", evocând „Câmpia Libertății" - „cea mai puternică manifestare de viață națională a românilor de peste munți". Coşbuc însuşi numeşte acest articol al său „povestire" şi câteva pagini ilustrează cu talent această specie literară, fie într-un registru solemn, evocator (*Românii ținând drumul lui Napoleon cel Mare*) fie într-unul admirativ umoristic (*Popa Cojoc, Pe culmea muntelui*) sau memorialistic (Heu, quale portentum - o schiță autobiografică - despre lecțiile de limba latină din liceul năsăudean), sau satiric, în vecinătatea schițelor lui Caragiale (*Groapa din drum*). O povestire antologică este *Cum învață omul carte*, un elogiu al învățăturii prin pasiunea pentru lectură a unui autodidact, Toma Pădurarul, care deprinde taina cititului şi se minunează de binefacerile ştiinței de carte, având de acum grijă de şcoala din sat, de dascăl şi de şcolarii silitori. Numai în povestirea lui Mihail Sadoveanu *Cheia fermecată* am mai întâlnit un asemenea elogiu al cititului ca poartă a cunoaşterii.

Lectura unor articole despre cultura şi literatura populară, ne îndeamnă să-l aşezăm pe Coşbuc printre cei mai pasionați folclorişti români, cu aprecieri memorabile despre câteva specii literare: despre proverb scrie Naşterea *proverbiilor* - „o premieră în cercetarea folclorică autohtonă" (Adrian Fochi); face o interesantă asociație între reînvierea naturii în primăvară, Făt-Frumos şi învierea lui Isus în articolul *Făt - Frumos al nostru* şi *pasărea Fenix*: „În basmele noastre eroul Făt-Frumos - sau orice nume ar avea el - are ca notă esențială reînvierea.... Ideea reînvierii eroului este un simbol al reînvierii fizice a naturii în fiecare primăvară. Pasărea, care renaşte mai tânără şi mai frumoasă este numită în mitologia egipteană, Fenix, care a fost văzută de creştini (şi ca o prefigurare în psalmii davidici „Cel drept va întineri ca finicul (fenixul)- (Ps. 91, vers. 12) ca simbol al Mântuitorului nostru Hristos. Precum ea singură se jertfeşte, ca să reînvie mai tânără, aşa Hristos s-a jertfit pe sine, ca să învie şi el omenirea cufundată în păcate" (p.133). O atenție deosebită acordă poetul unor credințe şi obiceiuri populare: *Cântecul zorilor*, - un straniu bocet din Banat, cu versuri de un sfâşietor tragism; în *Două bâlciuri* - vorbeşte despre *Târgul de fete* de pe muntele Găina şi de *Târgul nevestelor* de la Hălmagiu, despre obiceiul schimbării numelui pruncilor amenințați de boală şi moarte (*În gura lupului*), *Crai nou în țară, Legendele mănăstirilor noastre, Lucrurile sfinte la români* (soarele şi luna îndeosebi), *Focurile morților, Crăciunul şi carnavalul* (sau câşlegile), cu interesante ipoteze etimologice şi cu asociații surprinzătoare între religia creştină şi credințele precreştine, păgâne, care au lăsat urme în ritualul creştin; *Tribunalul satului* - cu obiceiul existent în unele părți din Ardeal, de a „striga de pe deal" - în săptămâna patimilor, miercurea, fapte şi întâmplări reprobabile petrecute în sat. Coşbuc - scrie Iordan Datcu - „intenționa să scrie o monografie etnopsihologică a satului românesc", reconsiderând epopeic, pe baza unui număr de obiceiuri şi a numeroase texte folclorice, o mitologie populară românească - pe care într-o frescă epică a tradițiilor satului ardelean o vom întâlni în paginile romanului *Strigoiul* de Agârbiceanu.

Dacă face elogiul învățăturii pentru emanciparea socială şi națională a românilor din Transilvania, continuând direcția iluministă a Şcolii Ardelene, Coşbuc îl continuă pe Şincai şi în combaterea „superstițiilor norodului". Paginile lui despre medicina populară fac distincție între practica utilizării unor plante ale căror însuşiri curative le-a validat şi medicina ştiințifică („Cu toate că e aşa de batjocorită medicina populară, eu sunt convins că oamenii de ştiință ar putea să învețe mult de la babe. Poporul nostru cunoaşte o mulțime de plante medicinale, ştie cum să le culeagă şi cum să le păstreze, şi mai ales, când să le întrebuințeze... E lucru ştiut că ştiința medicală

Onița Mureşan *Popas*

Black Pantone 253 U

a fost făcută adeseori atentă asupra practicii medicinale a poporului şi că multe medicamente, astăzi cunoscute şi recunoscute de terapeutică au fost luate de-a dreptul de la popor" p. 147) şi „superstiţiile păgubitoare ale poporului nostru, descântecul şi leacurile băbeşti, duhurile necurate, vrăji şi farmece", care capătă forme groteşti şi scriitorul le denunţă fără ocoluri: „Şi câte buruieni otrăvitoare şi câte leacuri scârboase n-amestecă babele într-o oală, deasupra cărora ţin copilul - câteodată cu capul în jos – peste fumul puturos până ce leşină. Sămînţe de măselariţă şi de cânepă sălbatică, oase de peşte şi cap de cal, găinaţ de cioară şi scârnăvie de lup, amestecate toate şi coapte la cuptor; dintre aceste scot fumuri pe care le trag în plămâni bieţii bolnavi."(p. 259) În aceste pagini Coşbuc se adresează direct sătenilor români ca un sfătuitor ce le vrea binele îndemnându-i să n-alerge „după zodiaşi şi după păscălitori, după descântători şi cărturărese şi după ghicitori şi proroci mincinoşi", căci îşi pierd degeaba şi vremea şi banii, tristă realitate a satelor ardelene prezentată mai târziu în povestirile lui Ion Pop Reteganul (*Blândocul*) şi Ion Agârbiceanu (*Păscălierul*). Ridicole sunt apoi mulţimea „sărbătorilor fără rost", situaţie denunţată cu umor şi de Creangă când unul din personajele *Amintirilor* spune că „din partea lui ar dori să fie toată săptămâna sărbători, numai două zile de lucru, dar atunci să fie nuntă sau cumetrie". Aceste numeroase „sărbători fără rost" încurajează lenea şi aduc sărăcie şi mizerie.

Coşbuc era un admirator al lui Spiru Haret, ministrul Învăţământului, care a început un program de culturalizare a satelor, pe timpul căruia a lucrat ca referent la editura „Casa Şcoalelor",elaborând în colaborare câteva manuale de limba română. În călătoriile sale prin ţară a cunoscut şi mizeria cruntă a satelor, locuinţele insalubre ale ţăranilor, pe care le descrie cu pana unui pictor realist: „Apoi ce e prin casă! Întâi nu-i lumină şi aer. Ferestrele sunt mici şi bătute cu cuie, ca să nu le poţi deschide, şi în loc de sticlă au burduf.... Sânt case în care e de spaimă ce vezi iarna. Într-un cuibuleţ de odaie dorm şase şi şapte oameni.... Aerul e plin de putoarea fumului de lampă fără sticlă, amestecată cu a fumului de tăciuni şi poate şi a lulelei, plin de o nesuferită abureală de obiele pe cornul vetrii, e îngreunat de mirosul urât al purcelului din cotruţă, de putoarea părului de câine plouat." (pp.284-285)

Scrierile în proză ale lui Coşbuc sunt de o mare varietate: de la sfaturi pentru popor în ipostaza unui continuator al Şcolii Ardelene, la studierea unor specii ale folclorului literar, a unor credinţe şi obiceiuri, despre care face aprecieri pertinente, pe care folcloristica de mai târziu şi le-a însuşit, la povestiri propriu-zise, scrise cu un talent narativ şi în registru stilistic variat şi, mai ales, la acele pagini de „proză filologică", de „filologicale", care i-ar fi plăcut desigur lui Şerban Cioculescu, pentru că-l recomandă pe poetul *Baladelor şi idilelor* ca un remarcabil cunoscător al expresiilor şi locuţiunilor româneşti. Nicolae Manolescu, în capitolul ce-i consacră în *Istoria critică a literaturii române*, era îndreptăţit să propună ca paginile de zicători explicate să fie tipărite într-o „ediţie separată cu glosele unui istoric actual al limbii române", pentru că „e puţin probabil ca lingviştii noştri să fi citit aceste texte".

■

comentarii

Romanul istoric (Radu Ciobanu)

Constantin Cubleşan

Puţine au fost, de-a lungul anilor, propunerile majore de schimbare a registrului epic sadovenian în abordarea temelor istorice. Haloul acela evocator, cu modulaţii baladeşti, cu trimiteri spre legendă şi mit, a devenit, într-un anume fel, *canonul* pe care romancierii noştri l-au preluat, pastişându-l de fapt pe magistrul. Între cei care au marşat cu succes pe alte trasee de tratare narativă a unor subiecte din trecutul naţional, cum ar fi Camil Petrescu, apoi Radu Theodoru, în anii '50, Oscar Walter Cisek cam în aceeaşi perioadă, apoi Petru Popescu şi Dan Mutaşcu, iar ceva mai aproape de noi, Viorica G. Rogoz, Rodica
Ojog-Braşoveanu într-o formulă detectivist-aventuroasă, Iulia Cubleşan, s-au remarcat tocmai prin... nesupunere. Un loc aparte în serie şi-a dobândit însă Radu Ciobanu, mereu consecvent în domeniu: *Treptele Diotimei* (1973) sau *Dreptul de a începe* (1974) propunând o perspectivă istorică, de implicaţie politică, a unui trecut apropiat (cel de al Doilea Război Mondial), pentru ca în *Nemuritorul albastru* (1976) să problematizeze superior idei sugerate de epoca renascentistă în Moldova unui domn orgolios şi vizionar, constructor de stat, Petru Rareş, înscriind apoi pe acelaşi traseu al recursului la istorie alte câteva romane: *Vămile nopţii* (1980), *Linia şi sfera* (1982), *Călăreţul de fum* (1984), *Arhipelagul* (1987) şi mai ales excelentul *Roata lumii* (1988), în care se dezbate, pe coordonate moderne de înţelegere, raportul dintre artistul, intelectualul Miron Costin şi militarul cu voinţă politică, domnitorul Constantin Cantemir. Toate acestea au impus atenţiei un prozator de marcă, a cărui scriitură a râvnit mereu spre monumentalitate, în construcţii robuste, sobre, realiste şi mai ales de subtilă interpretare, cu un ochi modern, a conflictelor existenţiale din epoci revolute. Un asemenea roman, masiv, este *Nemuritorul albastru* (Ediţia a doua revăzută. Editura Excelsior Art, Timişoara, 2012), reluat acum, după propria mărturisire a autorului, pentru a împlini, printr-un firesc... adaos, rotunjimea unei opere ce a suferit la vremea întâiei sale apariţii, *ajustări* aplicate din necesităţi exterioare subiectului: „În elaborarea romanului *Nemuritorul albastru* (1976), a trebuit să renunţ, cu regret, din motive de logică artistică, la o mare şi foarte interesantă parte a materialului care s-a adunat în cei patru ani de documentare. Cum îmi părea rău să-l abandonez, l-am folosit ulterior în elaborarea romanului *Vămile nopţii* (1980), care a apărut ca o operă independentă pentru cititorul neavizat, dar care este, de fapt, o continuare firească a *Nemuritorului albastru*. În ediţia de faţă am reunit cele două romane, aşa cum s-au configurat ele în intenţia mea rămasă până acum neîmplinită: Partea întâi – *Artistul*, Partea a doua – *Voievodul*". Se pune astfel, în deplină lumină, angajată prin chiar înscrierea în generic, spirala unei conflictualităţi atitudinale în raport cu lumea în care îşi împlinesc destinele, creatorul de frumos şi făptuitorul în firea istoriei: *artistul* şi *voievodul*. Unul din cei doi eroi centrali, meşterul Toma, deprinzând arta picturii şi a arhitecturii în Italia, la şcoala marilor maeştri renascentişti („studiase zile la rând desenele rămase de la Leonardo şi simţise mirosul de piatră arsă al porfirului din care săreau aşchii de sub dalta călită în sânge de ţap, mânuită de propriile sale mâini. Învăţase să toarne în tipare aurul, să ciocănească folia de argint şi auzise citite seara cu glas tare de meşterul Lorenzo, ca o rugăciune, stihurile lui Petrarca"), apreciat şi dobândind un renume („Eşti înţelept, destoinic şi muncitor. Acum pot să-ţi spun că Lorenzo mi-a mărturisit că numai ţie îndrăznea să-ţi încredinţeze prepararea culorilor"), se întoarce pe meleagurile natale, în Moldova, unde primise comanda realizării unei biserici măreţe („vreau să înalţ o biserică şi aşa cum o văd eu biserica asta cu ochii minţii, n-o pot înălţa decât în ţara mea pentru că aici nimeni n-ar şti să se roage în ea. Nu o frescă, nu o pânză, nu o statuie, nu un vas de argint în care se aruncă resturile la mesele ducelui, ci o biserică vreau să ridic. Altfel zadarnic am bătut atâta drum şi am rumegat atâta învăţătură"), din partea noului domnitor ce se arăta cu gânduri măreţe şi înnoitoare pentru ţară: „acest nou voievod gândeşte să-şi păstreze Transilvania, atunci înseamnă că poartă în el duhul măreţiei. Iar cine e fulgerat de măreţie, negreşit o preţuieşte la alţii. Un asemenea voievod va şti să preţuiască şi gândul unui meşter căruia nu-i place să-şi încovoaie spinarea lui să linguşească aurita prostie ci trudeşte îndelung şi singur, departe de cele deşarte, cu gândul doar la taina făptuirii". Iată, două caractere, două destine complementare, ce se regăsesc sub chemarea aceluiaşi ideal de înfăptuire – fiecare cu modul său de a cţiona – în modernizarea şi înălţarea datului moştenirii întru fiinţa neamului.

Radu Ciobanu reconstituie cu minuţia observaţiei realiste, fiecare gest, fiecare moment de viaţă, detaliile ce dau consistenţă tipurilor comportamentale, o epocă, de fapt un timp istoric ce se derulează în cheia unei nevoi de pace şi de prosperitate spirituală, odată cu echilibrul statornicit al relaţiilor sociale dintre oamenii de toate categoriile, atât de feluriţi de altfel, ai ţării aflate la răspântia dintre Răsărit şi Apus, la interferenţa atâtor influenţe politice („Creştinătatea, magistre, e o vorbă ca un prapure auriu, ţinut dinaintea altarului şi scos la marile praznice, ca să îngenuncheze prostimea la trecerea lui. Dar în umbra sa, eroii creştinătăţii se mănâncă între ei ca nişte câini pe rămăşiţele unui ospăţ. Ce-i pasă lui Ferdinand de Moldova?! Bănuiesc că nici nu ştie prea bine unde se află"). E o clipă de linişte în care artistul conlucrează cu voievodul. Mănăstirea Humorului se împlineşte astfel pe măsură ce ţara însăşi poate să se împlinească sub mâna unui alt tip de magister, a stăpânului de ţară luminat. Romancierul nu evocă acele vremuri ci îşi ia îngăduinţa de a descinde în fibra ţesăturilor ei, consemnându-le, recompunându-le cu firescul rostuirii lor autentice, într-un adevărat ceremonial al relatării, oarecum directe, a faptelor, urmând cu discreţie dar în semnificaţii de esenţă fiinţială firele legendei acelei mănăstiri care se surpă noaptea, cerând a pune în zidurile ei jertfă omenească. Jertfa ce se face aici este tocmai sacrificarea domnitorului şi odată cu el şi a meşterului care-l urmează în pribegia din care voievodul va reveni cândva, aidoma acelor meşteri care se întorc de

6 Black Pantone 253 U

fiecare dată după prăbuşire, pentru a-şi continua lucrarea cu încă şi mai mare râvnă („am să mă întorc – zice voievodul luând calea străinătății – şi voi fi ce am mai fost, ba încă şi mai mult decât atât").

Prozatorul fixează aici nu atât măreția epocii cât năzuința de a înfăptui deschiderea ei spre modernizarea țării, a societății, în ultimă instanță, sub semnul civilizației frumosului, în spirit renascentist, atâta cât era el posibil la acea dată în Moldova („E un voievod luminat. El ştie prea bine, că gloria nu se dobândeşte numai cu războaie câştigate, ci şi cu ziduri care să fie nişte ctitorii ale frumuseții trebuitoare sufletelor"). E un roman de dramatică încărcătură sufletească a eroilor, în tot ceea ce întreprind.

În această primă parte – *Artistul* – frământările magistrului Toma ocupă prim-planul interesului romancierului, în frenezia creatoare a căruia rezonând, cumva în pandant, toate celelalte... trăiri, mai curând, decât evenimente. Aşa, dragostea pentru domnița Anca (măritată, după obiceiul înstrunirii relațiilor politice ale țării, peste hotare), aşa iscodirea călugărului Sofronie, retras în mănăstrire pentru eşecul unor idei îndrăznețe, aşa alungarea meşterului sas Serchiz, căruia i se năruise biserica înainte de a o fi terminat, aşa căutările voievodului însuşi de a stăpâni cu mână înțeleaptă mulțimea intriganților („S-au hainit boierii, părinte..."). E romanul unei lumini ce s-a aprins (poate) prea devreme într-o lume nepregătită pentru gândul înaripat al construcției libere şi elevat-moderne. De aceea, finaul este unul ce sugerează tocmai această îndepărtare purtătorilor de nou, biruiți de orgoliilor lumeşti a celor stăpâniți încă de instincte rudimentare („Nu ți se pare ciudat că am rămas numai noi doi? Singuri, ca întâii oameni de pe pământ...").

Partea a doua a romanului – *Voievodul* – are în structura sa acordurile grave ale unui amplu recviem, căci domnitorul țării, revenit pe tronul Moldovei după îndelungați ani de pribegie, se află acum în pragul sfârşitului, obosit şi bolnav, el însuşi aşteptându-şi moartea („- Vrei să ştii de ce nu mă tem de moarte?/ - Aş vrea, Măria Ta./ - Ei bine, magistre, nu mă tem deoarece m-am obişnuit cu gândul: ştiu că voi muri"). Gândul său nu e însă atât la ceea ce i se va întâmpla lui, cât la „ce se va întâmpla după plecarea mea", - îi spune doctorului, care-i veghează şubreda sănătate - cu țara. Din acest gând către viitor se izvodeşte, de fapt, reconstituirea faptelor trecutului.

Prozatorul propune aici un soi de judecată de sine a eroului său, dar nu într-o *recapitulare* testamentară ci mai curând într-o scrutare a propriului destin în istorie („ce va rămâne, ce laşi aici, din toată zbaterea ta, ce va dăinui"), simțindu-se mult prea singur, mai ales că sfetnicul său de suflet, meşterul Toma, de care se despărțise în taina acelei nopți când fuseseră nevoiți să părăsească, odinioară, hotarul țării, n-a mai venit niciodată la întâlnirea făgăduită. Asupra destinului lor, în vreme, reflectează voievodul punând în cumpănă dăruirea fiecăruia pentru lume: „Dacă te gândeşti bine, ceea ce rămâne e lucrarea meşterilor. Cine va mai şti şi cui îi va păsa că eu m-am bătut la Feldioara şi la Mediaş, şi la Obertyn şi la Tărăsăuți şi dracu' mai ştie unde?! Pe când zidirea lui Toma va sta tot acolo cu zugrăvelile ei şi câți o vor cerceta peste veac, îmi vor vedea chipul pe zid şi se vor întreba oare ce lucru de seamă va fi făcut acest voievod de l-a zugrăvit meşterul Toma? Asta îi va îndemna poate să citească letopisețul episcopului Macarie, care scie despre mine. Dară fără scriitorii şi zugravii aceştia, cine m-ar mai şti? (...) N-am trăit degeaba, ce zici?/ - N-ai trăit. Măria Ta ai vegheat țara, iar dânsul i-a sporit frumusețea".
Demersul acestor meditații ce însoțesc restituirile unui trecut frământat, are în subsidiar melodia discret-elegiacă a reconstituirilor pe care prozatorul le face cu o ceremonioasă lentoare a desfăşurărilor factologice, vitale într-un anotimp istoric crepuscular.

Romanul lui Radu Ciobanu – *Nemuritorul albastru* – e construit pe echilibrul contrabalansului neîncetat între arta construcției (în istoria neamului, dacă vreți) şi arta reprezentării acesteia prin simboluri de frumusețe. Căci, la urma urmelor, destinul istoric al omului (a eroilor lui) ce-şi urmează menirea lumească, constituie dimensiunea ideatică a dramaticei confruntări cu moartea, în fapt cu eternitatea ca mod al existențialității. Istoria văzută astfel, de un prozator ce caută sensuri filosofice contemporane într-un trecut semnificativ, din care ne revendicăm, e o istorie a faptelor de conştiință ale unei umanități ce aspiră neîncetat spre propria sa desăvârşire. ■

lecturi

O recitire înnoitoare a „prozei subiective" românești (I)

Ion Pop

Proza subiectivă" românească are deja o bibliografie critică substanțială. Revine acum asupra ei românul budapestan Tibor Hergyán, dascăl universitar: o teză de doctorat devenită carte prin recenta editare la Tracus Arte: *Confesiunea în romanul românesc interbelic.* Unul sau altul dintre cei şapte prozatori analizați aici s-au bucurat, cum se ştie, de numeroase lecturi atente, de natură să le consolideze poziția eminentă în ierarhia valorilor literare româneşti dintre cele două războaie mondiale. Relectura propusă acum are, aşadar, gradul ei de temeritate, obligând la descoperirea unor aspecte inedite, mai puțin clarificate, sau la nuanțări revelatoare. Este – vom anticipa – ceea ce se şi întâmplă în paginile de comentariu analitic insistent şi penetrant ale acestei cărți, concepute ca un mozaic de portrete critice cimentate de conceptul de *literatură subiectivă* sau *confesivă*. Cum ni se spune şi în concentratul *Argument*, opțiunea autorului a fost motivată de apariția unui număr de „capodopere certe" într-un spațiu romanesc îmbogățit şi renovat spectaculos într-o relativ scurtă perioadă de timp, prin nume majore precum Hortensia Papadat-Bengescu, Garabet Ibrăileanu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian şi Max Blecher, nu la mare distanță în timp față de întrebarea cu ecou în epocă a lui Mihail Ralea, *De ce nu avem roman?,* din 1927. Aceasta fusese lansată oarecum firesc, într-un moment de bilanț necesar al realizărilor româneşti în materie, şi mai ales de căutare a unei bune aşezări a scrisului romanesc într-un context european novator. Marile sau micile decalaje față de evoluțiile europene constituiau şi în acel moment o preocupare caracteristică unei culturi obligate la recuperări şi sincronizare, în condiții istorice în sfârşit mai prielnice.

Ni se propune, aşadar, o serie de studii critice, cu implicații de teorie a speciei ce nu rețin în mod special atenția interpretului, interesat cu precădere, cum şi mărturiseşte, de „motivația autorului pentru alegerea formulei confesive şi (de) felul cum naratorul îşi asumă noul său mandat". Fără să atace, sub unghi lărgit chestiunile privitoare la formula ca atare sau a metamorfozelor ei istorice în relativ scurta sa perioadă de dezvoltare, cercetarea va fi, însă, mereu atentă la relațiile subtile dintre autori, cu textele lor programatic-teoretice asupra temei (inclusiv pagini de corespondență, jurnal etc.), la raportul autor empiric-narator şi, în foarte mare măsură, la modul cum convenția *confesiunii* funcționează în prozele investigate, cu miza majoră pe „autenticitate", concept foarte prizat în epocă.

Astfel încât ceea ce lipseşte ca introducere „teoretică" mai amplă şi nu reapare nici în secvența concluzivă a cercetării este topit în substanța organic structurată a denselor studii critice amintite. Acestea îşi respectă efectiv liniile de cercetare anunțate în *Argument,* pun în evidență interferențele, individualizând comparativ viziunea fiecărui scriitor asupra „confesiunii" romaneşti, aşează sub lupă structurile narative, elemente specifice de retorică a romanului aplicate pe substanța fiecărei scrieri, descifrează subtil caracterele etc. Cu alte cuvinte, compensează larg puținătatea reperelor de încadrare teoretică şi de istorie literară, preferând materia vie, concretă, a textelor particulare.

Marele merit al cărții stă în punerea sub semnul întrebării a mai tuturor ideilor despre roman ale autorilor investigați. Dl. Tibor Hergyán nu îi crede aproape niciodată pe cuvânt pe romancierii care reflectează asupra propriei practici scripturale, ține să confrunte ideile cu practica şi, mai ales, citeşte cu mare ascuțime de spirit textele programatice, sesizând anumite contradicții, devieri de la teorie la practica scrisului, descoperind anticipări interesante pentru viitoarele opere de ficțiune, evidențiind nuanțe ale reflecțiilor respective, care au scăpat altor lecturi. Atras, cum se spune de la început, de „termenii interiori ai devenirii" prozei confesive şi ai eului artistic, criticul urmăreşte, paralel, şi confruntarea cu opiniile unor critici majori ai momentului, retrasând astfel, în linii mari, rapidul proces de constituire a conceptului de *proză subiectivă sau confesivă* în literatura română. Foarte subtilă e analiza, în acest sens, a scrisorilor Hortensiei Papadat-Bengescu către Ibrăileanu, pe fundalul dezbaterilor din epocă pe tema romanului încă

→

ezitant în trecerea dinspre „obiectiv" spre „subiectiv" şi în perspectiva evoluției prozatoarei, deocamdată autoare de nuvele accentuat marcate de lirism. Dar punctul forte al acestei introduceri este, fără îndoială, comentariul la eseul lui G. Ibrăileanu, *Creație şi analiză,* unde, dincolo de importantele considerații de poetică a romanului, întemeiate cu precădere pe repere ca Tolstoi şi Turgheniev, pe de o parte şi, pe de alta, de Proust, cercetătorul vede în acest text „un fel de atelier al *Adelei*". În el, femeia ar fi ascunsă mai înainte de a fi astfel în roman, arta poetică a criticului, definită ca „trecere de la nelămurirea intuiției la inteligibil" ar fi contrazisă de proza de ficțiune, unde „confesiunea se va prezenta ca o disimulare a confesiunii" protagonistului, care "vorbeşte dar nu se confesează", încât - într-o sugestivă formulare - se scrie că „Confesiunea (lui Emil Codrescu) se transformă aici în retorica ezitării şi, astfel, în retorica confesiunii". În ordinea reflecției asupra romanului subiectiv, Ibrăileanu se arată a fi, din felul cum îl comentează pe Proust, încă ezitant în lansarea conceptului de roman subiectiv, analiza nedesprinzându-se, cum bine se observă, de creație.

La Camil Petrescu se notează caracterul polifonic al literaturii sale pline de „contradicții sau enigme productive", începând cu celebra propoziție „Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi", neclară în privința referinței la persoana scriitorului, a naratorului sau a personajului; ambiguitatea e şi a relației cu romanul tradițional; „recursul la eu" ar fi, la rândul său, mai curând un semn al incapacității de a-l cunoaşte pe „celălalt"; „devenirea", "autoconstruirea prin educație" a personajelor, „atitudinea specifică față de „experiențe" etc. sunt probleme schițate acum şi care vor fi reluate detaliat mai departe.

Despre experiență şi caracterul ei "personal" se vorbeşte şi la Mircea Eliade, chiar de o „filosofie radicală a experențelor", multiplicate, ca şi confesiunile pe fundalul „neîncrederii în cosistența sinelui"; tot aşa, se sesizează un „raport contradictoriu între teorie şi practică", datorită refuzului, efectiv, al interiorizării durabile a acestor experiențe. La Holban, se observă, în comparație cu Ibrăileanu, că „creația împrospătează analiza", e evidențiat ca „motiv definitoriu *organicitatea*", sunt surprinse elementele de „compromitere retorică a confesiunii" în cutare text programatic, prin apelul la procedee romaneşti tradiționale. Proustian, ca teoretician, Mihail Sebastian ar fi dator, ca romancier, mai degrabă lui Stendhal, adept al asocierilor contrastante de stări (pasiune şi reflecție, entuziasm şi dezolare). Pentru Blecher, nu conceptele, ci imaginile contează, reorganizate, însă, rațional...

Capitolul dedicat operei Hortensiei Papadat-Bengescu (*Confesiunea ca mod de construire a sufletului),* prelungind câteva dintre observațiile introductive, comentează cu finețe, din nou, mai pe larg, corespondența tinerei prozatoare cu criticul de la „Viața românească", - „corespondență plină de rafinamente politicoase reciproce" în argumentarea, cum scrie Tibor Hergyán, a „amânării fazei obiective recomandate de alții", cu prevestirea unei „poetici a feminității" întemeiate pe spontaneitatea „momentelor de grație", într-un „ritm încetinit, aerisit al vieții, prielnic *aşteptării*", definitoriu pentru obsesia devenirii şi a construcției de sine, *evoluția* fiind un motiv central. Se vorbeşte, foarte expresiv, chiar de „o instalare metodică în starea de aşteptare", de o multiplicare a ipostazelor feminității, diferită de „măştile" ce ar disimula elementul autobioigrafic, despre o „polifonie a personalității", un „cult al spontaneității şi imprevizibilului", despre coexistența dintre tentația descoperirii lumii din afară şi reflecția asupra ei, - toate, elemente definitorii pentru întregul prozelor scurte, din prima perioadă de creație, prin care s-ar materializa „corpul sufletesc feminin". Trecut tot în categoria scrierilor confesive, deşi e scris la persoana a treia, romanul *Balaurul,* e reținut în această ordine a analizei din cauza „pronunțatei identificări a autoarei cu personajul", cu observația pertinentă că el „constituie mai mult prilejul construirii sufletului feminin decât documentul războiului" - anticipat de acea aşteptare moştenită de la celelalte femei". Se poate observa coerența perspectivei analitice şi caracterul ei unificator. Iar ea se încheie cu o foarte bună remarcă, după care mai târzia „implozie a socialului" în proza scriitoarei „va compromite condițiile confesiunii": „Ieşind din singurătate - scrie expresiv comentatorul - eroinele scriitoarei ies şi din confesiune", iar romanele apărute după aceea vor vorbi mai curând despre deconstruirea sufletului sau involuția lui.

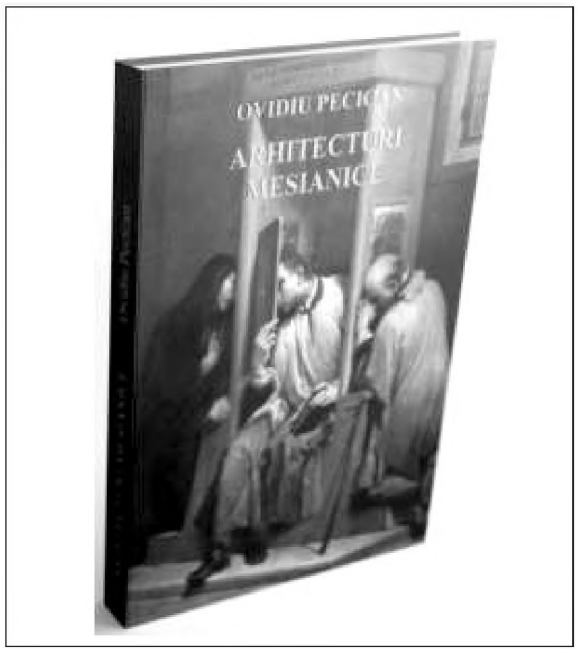
Onița Mureşan *Fluturi*

Sub titlul *Momentul estetic şi momentul fizic,* hermeneutica aplicată romanului lui G. Ibrăileanu scoate la iveală foarte interesante şi noi elemente a ceea ce se numeşte „psihologia disimulării", vizând paradoxalul efort al protagonistului de a-şi anula sentimentele complicându-le şi dezvăluind un extrem de rafinat joc de manipulare a propriei psihologii, în care formula „jurnalului" ținut de Emil Codrescu e interpretată - surpriză! - ca mijloc de a corecta un exces de „imaginație romanescă" a personajului tentat mereu să-şi interpreteze propria biografie, reală, printr-o imaginație de romancier, deci prin ficțiune, „neobişnuit cu realitatea, înclinat spre transfigurare". De unde remarca privind „alternarea celor două discursuri, cel jurnalier cu cel romanesc", primul succint, celălalt lăsat în voia „literaturii"... Ar avea loc - observație subtilă - un „amestec voluntar al discursurilor", menit să disimuleze prin artificiu procentul de „real" al trăirii: s-ar produce astfel, simultan, „o poetică a disimulării şi o disimulare a poeticii". Surprinderea complexei texturi stilistice a romanului serveşte argumentării ambiguității comportamentale a eroului, ce suferă - zice bine interpretul - de „complexul realului", de „incapacitatea de se familiariza cu datul concret". Numeroase formule fericit-expresive aproximează acest proces psihologic complicat. Unele analize făcute de critica precedentă sunt nuanțate sau chiar contrazise (de pildă, cele oferite de Paul Georgescu, referitoare la complexele motivante ale protagonistului); la o lectură extrem de atentă, ce descoperă experiențe doar imaginate, date drept reale, se descifrează ingenios în numele pretinselor iubite din trecut ale lui Emil Codrescu, numele diseminat fonic al Adelei (în completarea descifrărilor lui Marian Papahagi). Dl. Tibor Hergyán îşi conduce astfel demonstrația spre relația dificilă, enunțată în titlul capitolului, dintre „momentul estetic şi momentul fizic", problema fundamentală a protagonistului fiind formulată în întrebarea: „cum să atingă realul fără să compromită ‚estetica'?". În cele din urmă, analistul are dreptate să susțină, aparent insolit, - în urma unei confruntări cu romanul lui Turgheniev - că, de fapt, Adela devine un personaj coerent şi transparent, şi că „problematic şi enigmatic este, în schimb doctorul". Foarte bune observații se fac în legătura cu „fixația în dihotomie" a personajului, cu „staticitatea (sa) contemplativă", ca şi despre evoluția sa spre „compromiterea esteticii", blocată din nou de ceea ce e excelent numit drept „strategie de retragere prin adorație". Şi ar fi încă multe exemple care pot ilustra calitatea analizei aplicate complexului roman al lui Ibrăileranu, prin care noul ei cititor înnoieşte lecturile critice de până acum.

■

Romanul Clujului

Laszlo Alexandru



Ovidiu Pecican şi-a construit cu tenacitate, în ultimii ani, profilul unei personalităţi consistente. Activităţile lui s-au alternat între solitudinea camerei de scris şi reflectoarele agitaţiei publice. Etapa inaugurată după decembrie 1989 i-a oferit libertatea cuvîntului, pe care scriitorul a înhăţat-o cu ambele mîini, publicînd peste 50 de cărţi în două mari direcţii: literatura şi ştiinţele umaniste. Aici lucrurile au continuat să se diversifice, pentru că O. Pecican a exersat mai toate strategiile literare cu putinţă: proza scurtă, romanul, eseul, critica şi istoria literară, teatrul, ba chiar şi poezia. Pe linia publicaţiilor ştiinţifice, s-a ilustrat în comentarii de istorie şi istoriografie (specializările sale de suflet), medievistică, studii europene, minorităţi etc.

Impetuozitatea apariţiilor editoriale a fost însă depăşită de fervoarea ziaristului. Ovidiu Pecican susţine, în paralel, un evantai de rubrici permanente în presa lunară ori săptămînală românească, de n-ar fi de amintit decît aprecierile literare din *Tribuna* clujeană, comentariile istorice din *Observatorul cultural* bucureştean, polemicile şi dezbaterile filosofice din *Timpul* ieşean, reflecţiile politico-sociale din ediţia naţională a *Românieі libere* etc. Pe lîngă publicaţiile unde activează sub mantia de colaborator, a contribuit la înfiinţarea unor instituţii culturale ca editura EFES, *Caietele David Prodan*, revistele *Conversaţia*, *Provincia*, *E-Leonardo*. Cuvîntul scris e concurat de ideile rostite la radio, în *talkshow*-ul *Viaţa ca aventură* şi altele. Imaginea i-a fost consolidată în calitate de amfitrion al unei cunoscute emisiuni culturale, transmise la TVR Cluj, NCN şi TVR 3 în peste 300 (trei sute) de ediţii, care au plasat în centrul interesului scriitori, plasticieni, muzicieni, politologi, comentatori de actualitate, actori, regizori, filosofi, diverse personalităţi ale comunităţii clujene sau naţionale.

Omul denotă în permanenţă jovialitate şi bonomie, motiv pentru care e şi prezentatorul prin excelenţă al lansărilor de carte, al expoziţiilor de pictură, sculptură sau fotografie. Cu lecturile sale multistratificate şi informaţia nuanţată, adusă la zi, dublată de-o fluenţă expresivă pe care deceniile petrecute la catedra universitară n-au făcut decît să i-o perfecţioneze, el acoperă o mare suprafaţă a manifestărilor culturale mondene. Partea ingrată a acestei avalanşe de autoreprezentare constă în receptarea timidă a scrierilor sale. Criticii literari, timoraţi pesemne de fluxul editorial fără zăgaz, au evitat să-i dedice analize consistente, în aşteptarea altor şi altor titluri care să completeze panoplia.

Luaţi cu asemenea ritmuri trepidante, ar fi totuşi nedrept să trecem cu vederea publicarea romanului său *Arhitecturi mesianice* (Ed. Charmides, 2012). Nimic frivol sau banal în această carte dedicată unui oraş îndrăgit şi unei comunităţi persecutate. Clujul postdecembrist, cu străzile, instituţiile şi clădirile sale constituie decorul ideal pentru o poveste mereu surprinzătoare. Întrucît protagonistul este un preot pe deplin dăruit comunităţii şi enoriaşilor, prevalează momentele peripatetice, destinate să plaseze în efigie artistică un cadru cotidian. "Păşeau acum pe lîngă Liceul Bălcescu, dar părintele îi făcu semn lui Chimi să traverseze pentru a merge pe lîngă braţul împrejmuit cu ciment al Someşului. De primăvara pînă toamna acolo se vedeau, în ultimii ani, perechi de raţe sălbatice care muşcau cu plăcere din bucăţile de pîine pe care şcolarii şi pensionarii le aruncau de pe trotuar. Lui Laurenţiu Gomboş îi plăcea să aleagă ruta aceea, care îi dădea posibilitatea să arunce o privire şi dincolo de copacii falnici de pe partea cealaltă a Canalului Morii, unde, odinioară, pe pajiştea din spatele bisericii protestante de vizavi de Regionala C.F.R., copiii oraşului aveau un patinoar. În mod cu totul neaşteptat, ochiul lui zări îndată pe apă, ceva mai încolo, un mascul şi o femeiuşcă stingheri, dar simpatici, plutind pe apa dezgheţată, dar totuşi, cu siguranţă, rece, avînd deplină încredere, probabil, în frumuseţea relativă, de neprevăzut, a acelei zile."

Descrierea precisă a centrului Clujului, Strada Moţilor, piaţa şi statuia lui Mathias Rex, ori Calea Dorobanţilor cu Biblioteca Judeţeană "Octavian Goga", în noul ei sediu, sînt referinţe obligatorii. Romanul lui Ovidiu Pecican e, mai mult ca sigur, primul care înveleşte în ficţiune impunătorul Iulius Mall. "La mall se înghesuia tot oraşul, într-o goană permanentă după chilipiruri, fascinat de fîntînile arteziene cu jeturi înalte şi de aleile cu palmieri. Mai ales ultimele, improbabile în peisajul climateric temperat al podişului transilvan, transformau visul american al exotismului opulent în realitate palpabilă. Afară putea ploua sau ninge, dar înăuntru feeria continua. Oricine era bine venit, chiar şi fără să cheltuiască. Se găseau destule canapele plasate ici şi colo, unde cel alungat de pe străzi de frig sau de umezeală se putea odihni fără a fi deranjat de nimeni cu întrebări inchizitive, în lumina feerică a reclamelor magazinelor de haine şi aparate electronice, ale parfumeriilor şi cafenelelor şic, ori la etaj, în arena de jur împrejurul căreia se lăfăiau ademenitoare ofertele cu hrană tradiţională românească, internaţională şi experimentală. (...) Păşeau unul lîngă altul, Chimi Stregulea în stînga, părintele în dreapta, făcîndu-şi loc printre cei care voiau să se aşeze pe marginea bazinului fîntînii arteziene din mijloc – pornea la răstimpuri, funcţionînd preţ de cîteva minute, spre deliciul amatorilor de jocuri de ape –, perechile sau solitarii care păreau decişi să comande *sushi* la mica incintă patrulateră a restaurantului nipon *Kyoto* sau intrau şi ieşeau din parfumeriile şi magazinele de *haute couture* de pe margini." Expediţia în mirobolantul cinematograf, pe scările rulante, în mijlocul fabuloşilor Johnny Depp, costumat ca pirat caraibian, şi Angelina Jolie, pe cînd sufla în ţeava pistolului, completează peisajul ce pendulează între mirificul imaginaţiei şi realitatea palpabilă.

Popa Gomboş e un *raisonneur* care, precum vedem, nu se dă în lături de la rafinaţeturi hollywoodiene, dar totodată îşi exercită conştiincios vocaţia. Pe urmele paşilor săi gînditori, ni se dezvăluie succesive universuri existenţiale. Aşa facem cunoştinţă cu lumea romilor, pitiţi în condiţii precare, într-o cocioabă de la poalele Căii Turzii. Familia e compusă din Elvis Humpea, Erika şi mama ei, fratele ei şi copilaşii Belmondo (şase ani), Suelena (patru ani) şi Bobi Jere (doi ani şi jumătate). Tribul nevoiaş gravitează între scurte sejururi occidentale, în scopuri financiare, şi risipirea brumei de agoniseală în petreceri nechibzuite. Oamenii au ca notă caracteristică fudulia şi promiscuitatea. Ceea ce nu-i împiedică să participe la diversitatea prin excelenţă ardelenească: "Din punct de vedere confesional, clanul lui Elvis era împărţit. El şi maică-sa ziceau că mergeau la catedrala ortodoxă de sărbători (în alte circumstanţe nu prea călcau pe acolo). Dar nu puteai fi sigur că într-adevăr mergeau. (...) Cît despre sora şi mama lui, ele erau reformate, din cîte spuneau, prin botez. Faptul nu le împiedica însă să meargă şi la biserica Sfîntul Mihail, romano-catolică, în virtutea unui sentiment de solidaritate maghiară. În mod cu totul curios, acelaşi criteriu nu funcţiona şi în cazul bisericii unitariene, de la mijlocul străzii 21 Decembrie, şi nici al celei evanghelic-luterane, de la intersecţia pe care o împărţea cu Muzeul Farmaciei şi Hotelul Melody".

Laurenţiu Gomboş e preot greco-catolic şi slujeşte în catedrala Schimbarea la Faţă, în inima oraşului. Toate se-adună acolo, toate se desfac de-acolo. Sînt remarcabile paginile în care e evocat trecutul zbuciumat al clădirii, cu turnul ce se năruise la 1779, cu restaurarea pe banii împărătesei Maria Theresa, cu dăruirea locaşului minorit, de însuşi papa, românilor uniţi cu Roma, cu baricadarea călugărilor în interior pentru a nu se lăsa evacuaţi, cu acapararea sa de către ortodocşi pe vremea comunismului şi cu redobîndirea ei în condiţii la fel de aventuroase în anii '90: "atîta frămîntare numai din iubire putea ţîşni şi era ca şi cum mai multe feluri de tineri impetuoşi ar fi candidat la mîna unei prinţese fără pereche". E uimitoare această voce auctorială de serenitate sacerdotală, ce atenuează tot zbuciumul uman al istoriei şi-l situează sub semnul iubirii.

Biserica nu înseamnă doar o clădire, ci o întreagă instituţie. La fel de frămîntată e toată istoria greco-catolicilor, pe care autorul o surprinde în flash-uri edificatoare. "Şi părintele Isabel, ca şi el însuşi, fuseseră hirotoniţi în vremea lui Ceauşescu. Dar asta nu era menit să îi apropie mai mult, sentimentul apartenenţei la catacombe nu părea să înlesnească împrietenirea lor. Dimpotrivă. Marcu fusese uns preot de episcopul Iuliu Hossu, o figură unică şi inconfundabilă a Bisericii Greco-Catolice martire. Pe vremea cînd, într-un subsol igrasios, Înalt Prea Sfinţia Sa îi prilejuise părintelui Isabel Golgota păstoririi enoriaşilor risipiţi de puterea atee a statului şi a Securităţii, Hossu era deja – fără să o ştie – cardinal *in pectore*, numit în chip secret, pentru a nu-i aduce prejudicii, de însuşi Sanctitatea Sa Paul al VI-lea. Petrecut la 28 aprilie 1969, cu ceva peste jumătate de an după invadarea Cehoslovaciei de

tancurile comuniste pornite la un semn al Moscovei, evenimentul nu a fost adus la cunoştinţa publică decît după săvîrşirea din viaţă a episcopului, care a avut loc cinci ani mai tîrziu, la 5 martie 1973."

Arhitecturi mesianice e cel dintîi roman cu profunzime care pune în scenă, prin pasaje vibrante, soarta tragică a decimării cultului greco-catolic din România, martiriul eroic al episcopilor săi. Impresionează întîlnirea – la limanul vieţii – dintre cel dintîi stătător şi cel din urmă venit, care a fost destinat, conform profeţiei, să-i primească spovedania: "Ajuns de astă dată la Gherla, a mai avut de numărat zile după zile şi an după an pînă cînd, în 1963, în celula numărul 10, episcopul maramureşean ajuns mitropolit al Bisericii interzise s-a aflat faţă în faţă cu un alt deţinut preot, pe care nu-l mai văzuse. «- Tu eşti Ritti?», l-a întrebat, iar celălalt a încuviinţat, sărutîndu-i cu respect mîna. «- Deschide-ţi, atunci, bine urechile şi trimite-ţi mitropolitul la cer!», i-a poruncit, izolîndu-se în aceeaşi seară pe un colţ al priciului, spre a i se confesa celui mai tînăr serv al lui Dumnezeu din biserica pe care încă o mai păstorea. / Cîteva zile mai apoi, în 9 mai, Înalt prea Sfinţitul Alexandru Rusu părăsea cele lumeşti, pe patul unde fusese transportat, în camera 5 spital. Tulburătoare experienţe martirice, prevestitoare de noi vremuri sumbre".

Iar acesta a fost doar unul dintre cei care au plătit cu viaţa, după cum îşi amintea cu multă fermitate părintele Gomboş. "Au trebuit să treacă anii, pînă să intre el în Biserică şi să înveţe exerciţiile spirituale (...). Chiar de-ar fi fost să fie tîrît prin anchete şi bătut, precum Prea Sfinţitul Hossu şi ceilalţi martiri ai credinţei, daţi de pereţi prin celulele reci ale anchetatorilor şi apoi ale detenţiei, această catedrală, cu toţi cei prezenţi acolo, nu îi putea fi luată. Iar dacă vreodată ar fi orbit sau şi-ar fi pierdut definitiv glasul, slujbele lui religioase tot ar fi avut în continuare loc, acolo, în spaţiul vast de sub frunte."

Să nu ne pripim considerînd cartea lui Ovidiu Pecican un exerciţiu de propagandă în favoarea unei comunităţi religioase clujene. Autorul are maturitatea de-a ţine ferm hăţurile în echilibrarea perspectivelor. El nu ezită să scrie pagini nuanţate pe tema duplicităţilor greco-catolice, a tensiunilor existente între diversele facţiuni – membrii "ilegalişti", din "catacombe", sînt mai exigenţi în abordările politice, pe cînd cei "postdecembrişti" sînt mai acomodanţi cu puterea vremelnică. Memorabil e portretul actualului episcop Florin, surprins în audienţa pe care i-o acordă părintelui Gomboş. Înalt Prea Sfinţitul se mişcă afabil şi prevenitor în faţa subordonatului, deşi aflăm că nu-l are la inimă, îl duce de mînă pînă la fotoliul unde îl invită să se instaleze, rămînînd el însuşi umil în picioare alături, îi zîmbeşte curtenitor de-a lungul conversaţiei, purtate uneori în termeni vagi, alteori prin tactica digresiunii, dar cu aluzii îndeajuns de ferme pentru a transmite intenţii şi porunci, sub formă de mirări şi îndoieli. Cocteilul de blîndeţe şi forţă, de căldură şi ostilitate, de iezuitism cordial şi generos umple pagina de virtuozitate artistică.

O asemenea complexitate comportamentală e posibilă doar într-un punct de referinţă al universului. Părintele Gomboş nu are dificultăţi să se plaseze imaginar în *axis mundi*: "Era acasă, în această răscruce a lumii lui clujene, transilvane, româneşti, romane, europene, creştine, era acasă sub semnul Turnului de pe Bulevardul Eroilor". Datoria ecleziastică, pedagogică, filosofică şi existenţială este asumată conştient şi tacticos: "Nu oricine este pregătit să recunoască ce pîlpîie sau explodează în sufletul lui, dînd alte culori şi alte forme lumii... Pentru asta e nevoie de blîndeţe, de o educaţie eliberată de constrîngerile tiranice, de bătaie, de şantaj afectiv, de corecţiile tiranice. Îndreptarea şi formarea conduitelor micului discipol, ale omuleţului trebuie formate cu duhul blîndeţii, prin calmă şi caldă stăruinţă, fără a convoca vreo formă de violenţă asupra sufletului. Răbdare şi stăruinţă, tenacitate şi perseverenţă, iar apoi, chiar şi în mijlocul celei mai aspre mizerii, răsare de sub orizont globul incandescent al iubirii, *filia* şi *agape*. Chiar şi *eros*. Omul se cuvine să îndrăznească să îşi deschidă sufletul către Dumnezeu, iar atunci nu se va teme să şi-l deschidă şi către semenii lui".

Orice roman e, pînă la un punct, un exerciţiu de voyeurism. Cititorului îi place să-şi lipească ochiul sau urechea de gaura cheii pentru a afla ce se întîmplă în viaţa personajelor. Cum se poate rezolva această înclinaţie înnăscută spre indiscreţie, în paginile cărţii care ne vorbeşte despre o comunitate religioasă? Autorul ne invită să fim părtaşi la o înşiruire de spovedanii, prezentate de păcătoşi în faţa părintelui Gomboş. Printr-un gest de sacrilegiu *sui generis*, romancierul alege să înnoade firele epice rupînd pecetea tainei confesionale.

Iar povestea principală se subdivide într-o succesiune de planuri intercalate. Asistăm, pe numeroase pagini, la întîmplarea femeii plecate în căutarea unui trai occidental mai bun, prin Olanda şi Austria, dar care a fost constrînsă peacolo la prostituţie şi, revenită în ţară, e torturată acum de gelozia soţului pe care şi l-a găsit în sfîrşit. Luăm parte la procesele de conştiinţă indignată ale bărbatului suspicios pe trecutul deocheat al nevestei mult iubite. (Nu întîmplător cele două istorisiri pot fi citite în oglindă.) Ascultăm înfiorăţi spovedania unui mercenar timişorean, despre atrocităţile pe care le-a comis în războiul din fosta Iugoslavie, în rîndul trupelor sîrbeşti aliate cu Ratko Mladici: violuri oribile, crime şi execuţii sumare, torturi inumane. "Confesiunea este deschisă oricui. Şi criminalii au dreptul la ea. De multe ori sentimentul este că ai atins ultimul refugiu, iar acum este devastat de hoarde străine. Din faţa ei nu te poţi retrage fiindcă ai migrenă sau nu ai chef. Nici dacă te răneşte, te zdrobeşte şi te lipeşte de zid. Rămîi tu însuţi la mila lui Dumnezeu şi, de la un punct încolo, nu mai este tocmai limpede cine are cea mai mare nevoie de rugăciune stăruitoare, cu inima deschisă, străpunsă de iubirea pentru Cel de Sus. / Uneori te întrebi ce e mai greu să fii: Şeherezada, care îşi continuă poveştile, noapte de noapte, ştiind că în momentul în care se va opri sau va pierde atenţia stăpînului ei, sultanul, viaţa îi va fi retezată, sau un confesor, care nu are dreptul să se oprească niciodată din a asculta rugile şi nădejdile sau deznădejdile oamenilor care îl caută şi, cu atît mai puţin, păcatele pe care ei le scot la iveală, fără multă pricepere la vorbă, chiar brutal şi vulgar, cu voci hîrîite, din piept, din setea de izbăvire. După ani şi ani de practică preoţească afli, ştii: nu există nicio limită, nu te poţi împotrivi nicicum, nu ai unde te retrage."

Cu adevărat axă a lumii devine aşadar Turnul bisericii de pe Bulevardul Eroilor din Cluj. În jurul acestuia se desfăşoară expediţiile narative concentrice: în viaţa amărăştenilor din parohie, în trecutul istoric de suferinţă al comunităţii religioase pe care protagonistul o reprezintă, în prezentul măcinat de conflicte locale, în prosperităţile occidentale iluzorii, obţinute pe un preţ care le anulează valoarea, în atrocităţile războaielor balcanice lipsite de măsură. Toate aceste descătuşări de pulsaţie instinctivă sînt filtrate de tonul cumpătat, moralist, raţionalizant, al vocii naratoriale, ce caută să investească de sens întîmplările din jur. Căci nu poate exista iertare fără o prealabilă înţelegere.

Finalul romanului rupe tot echilibrul construcţiei, azvîrlindu-l pe Laurenţiu Gomboş pe poteca unei aventuri neprevăzute. Din postura de observator implicat, devine el însuşi actor. E o închidere care oferă noi deschideri. Prozatorul Ovidiu Pecican ne pregăteşte, mai mult ca sigur, şi alte surprize.

■

Onița Mureşan

Eden-fruct oprit I

Oana Văsieș

fragmente din *Traducere & Pop*

6.1

O transmisie bruiată, ca între robotul Curiosity (Marte) şi telescoapele NASA (Terra), sînt, la prima vedere, poemele Oanei Văsieş: „între margini partea roşie/ stabilă/ un fel de încărcătură". Şi fiecare text, din acest ciclu care prefigurează Poemul, aduce versuri în întregime memorabile, citabile în compania prietenilor inteligenți: expresii ironice şi etice, calambururi, *principii* şi definiții (care mă duc spre o zonă poetică ante-frecventată de Gabi Eftimie). Sintaxa e pulverizată şi pe urmă refăcută, aşa cum picăturile de plasmă se readună-n trupul *Terminatorului 2*: „Din ce pornire să fac/ Fluxul masiv şi diferențiat/ Din ce pornire să fac/ Doar puterea şi trepidație din subsol".

Oana Văsieş s-a născut în 1993, a absolvit Colegiul Național „Andrei Mureşanu" din Bistrița, iar acum studiază la Universitatea de Medicina şi Farmacie „Iuliu Hațieganu" din Cluj. **(Ştefan Manasia)**

1.1

Se aprinde ecranul şi vibrează
pe obraz

Am avut la îndemână lentoarea
aş fi putut termina

Pregătită pentru Carieră
între margini partea roşie
stabilă
un fel de încărcătură
Nimeni nu s-a aruncat prea departe sau
nimeni
n-a recunoscut

auzeam un copil cum şutează mingea în
copaci
Şi nimerea de fiecare dată
Şi am vărsat roşu pe birou
l-am primit pe puşti
clar
din 3 în 3 minute
strâns
ca pe-un garou

1.2

Cum se activează un țiuit cald pe dinăuntru
şi gata cu ce nu se susține vizual
cum se activează principiile şi cineva aşteaptă
la capăt
scuturându-se
dislocând polii
şi un domnişor cu genunchii îndoiți străluceşte
întru preamărire

aşa să ne fie şi gestul
exact şi comun
ca o groapă

2.3

mai
mă supun forțelor înconjurătoare
frate-meo face
(dar nu pentru c-ar putea)
vorbe de-nțelepciune
între blocuri fumăm
şi am fumat
avertizați
da-ncontinuare nemişcați
în balans printre suflete tinere şi organice
viitoarele maşini de cooperație

2.4

au decolat şi s-au făcut mari
pot fi uşor contactați
schimbă glume porcoase pe mail
practică sexul încrucişat
şi au parte de promovare

aici splendoarea
şi confirmare că tot ce s-a surpat
n-a fost decât show
n-a fost decât late night show

3.1

lovesc tocul de cap
şi prieteni de-ai mei
în spania
se furişează la umbră în hamac
se-nfig în corpuri ca-n roşiile castiliene
la pensat şi la plajă în grup

realitatea care e insalubră şi moale

cine a tras de fiare
taurul ăsta se ridică şi are la cine să se
întoarcă
la fiecare pas mă tem
c-o să se rupă şi va trebui să dau explicații

[în spatele blocului primii aleşi caută-n cutii
pe seară vine toată gaşca
se vor îmbrânci pentru resturi
resturi
termin mărul şi-l arunc pe geam
foarte aproape de grup
cerul e albăstrui
ca din setări

5.1

Ziua tot mai scurtă
la un moment dat n-o să mai ajungă
o să se întrerupă

Nimeni pe dinafară
au fost integrați termenii
câte-un bec lumina slab
până târziu
apoi păsările ieşeau
se unduiau în forma aerului
accelerau spre sârmă
şi intrau
cu slabe şi nimicitoare sunete
în circuit
apoi cu mila Domnului
au scobit în fructe
succesiv
cu şi mai multă fermitate
decât primii

Stau în şes
Nu-i nimic să mă umple de mâhnire
prin pătură se simte fiecare denivelare
şi apăs cu podul palmei fiecare denivelare

Merg mai departe
nu are cine să-mi ameninție siguranța
am păşit cu atenție
între stejarul bătrân şi plantația de cartofi
mi-am pipăit abdomenul
am apăsat cât am putut
mi-a venit greața
şi mi-a mai venit *Ficador*
cât să mă-ndrepte spre îngăduința superioară

6.2

Ce mai am acum la-ndemână
mai am sictirul subiectului de mult
nesatisfăcut
admirația pentru grupurile risipitoare

10.2

Maestrul meu spiritual îmi face semne de-afară
nebun
un tir vine spre el
un tir vine după el

Norocul meu
dacă dau la o parte
cineva o să mă bată pe umăr

Mă duc la terasă
ca supunere la maestru
văd aur
şi-l beau ca pe soda

Maestrul
care-acum e o brută
tace ca să iasă evidențele
Fac eforturi să nu-l îmbrățişez
pe când parcarea plină de smirnă
şi bolta grămadă de băuturi călduțe

„Detest lașitatea de a nu spune răului pe nume”

de vorbă cu scriitorul Ion Cristofor

Lucia Dărămuş: - *Numele de scriitor vă este Ion Cristofor. De ce Cristofor? Numele are conotații frumoase, religioase.*

Ion Cristofor: - Multă lume crede că ar fi vorba de un pseudonim. În realitate, e prenumele meu din cartea de identitate. Sâcâit de copii, mereu ironizat, l-am întrebat odată pe tatăl meu de ce mi-a pus acest nume (Cristofor), puțin răspândit la ortodocşi. Mi-a răspuns, cu chipul ca luminat de o revelație: ”fiindcă el a descoperit America”. În plină epocă stalinistă, tatăl meu spera, cu sfânta naivitate a oamenilor de la țară (iluzie împărtăşită de milioane de români), că „vin americanii”. Era speranța unui om pe care tovarăşii, cei care umblau prin sate cu pistolul în buzunar, cu „lămurirea” (în vederea colectivizării), îl terorizaseră zile şi nopți în şir.

După o rezistență de câțiva ani, „lămuritorii” îi confiscaseră puținul pământ pe care-l avea. Un pământ la care visase mereu, pe care îl câştigase cu mari eforturi, cu sânge aş spune. A murit neîmpăcat, privind mereu la fotografia regelui Mihai, cel care-l împroprietărise în 1946. Era născut în acelaşi an cu regele. Prin urmare, exista între ei, țăranul umil şi rege, o „solidaritate” de generație, ca să spun aşa. O solidaritate între dezmoşteniți, unul de un amărât de petec de pământ, altul de o țară. Dar, ciudat lucru, tatăl meu păstra în acelaşi loc, oarecum secret, şi o fotografie, decupată din ziar, a lui Ceauşescu. În ciuda faptului că o viață întreagă îi blestemase pe comunişti. Ținea amândouă fotografiile într-un sertar ca şi cum ar fi fost el însuşi speriat de apropierea neverosimilă a celor doi. Cred că moartea năprasnică a celui din urmă îl „muiase”, îi dădea sentimentul nimicniciei, a fragilității existenței.

Pe de altă parte, ca să răspund la întrebarea ta, ştiu că nimic nu e întâmplător, inclusiv acest nume, ce semnifică în greceşte „purtător de Cristos”. Nu ştiu dacă am fost purtător de Cristos, dar sigur o cruce am dus toată viața.

- Sunteți coordonatorul biroului de cultură al Primăriei Cluj. Ce activități coordonați şi dacă aveți mână liberă în ceea ce faceți?

- Biroul pe care-l coordonez, cel puțin deocamdată, e Biroul de învățământ, cultură, culte, sport, comunitate. Desigur, biroul se ocupă de domeniile enunțate în denumire. În ce priveşte „mâna liberă”, da, am mâna liberă să deschid şi să închid biroul la venire şi la plecare. Am mână liberă în sensul că nu duc şi nu aduc pepeni în brațe. În rest, nu decid eu cine primeşte bani pentru editări de reviste, pentru cărți, pentru diverse activități culturale. În fond, nici măcar primarul, domnul Emil Boc, care e un autentic iubitor de cultură - şi cum ar putea fi altfel un fost elev al prietenului meu, poetul Teofil Răchițeanu? -, nu poate decide de unul singur unde să meargă banii comunității. Sigur, e un privilegiu pentru clujeni (dar şi pentru mine) să aibă ca prim gospodar al urbei pe Emil Boc, un om interesat efectiv de cultură, de şcoală, un om care ştie că arta şi cultura sunt, prin definiție, domenii ale libertății, ale dialogului şi generozității.

Doar membrii Consiliului local au „mână liberă” să decidă în ce direcție se îndreaptă fondurile comunității locale. Acesta e procesul democratic pe care-l respectăm cu toții, e o regulă elementară. Libertatea unui funcționar este de a respecta legi, reguli şi proceduri, făcând adeseori abstracție de gusturile şi de opțiunile personale.

- Poemele pe care le scrieți sunt contaminate de spiritul veacului în care trăim. Cum vedeți perioada aceasta?

- Din păcate, aveți dreptate. Uneori poemele mele sunt contaminate de spiritul agitat, spasmodic, al timpului în care trăim. Important e ca zgura evenimențială să fie transfigurată. Mi-aş dori ca aceste erzațuri ale vieții cotidiene, aceste angoase care mă traversează, inevitabil, să primească în cuvinte valoarea acelor mici gângănii care au fost surprinse în bucățile de chihlimbar formate acum sute şi mii de ani.

Mi-aş dori să scriu poeme senine şi bucolice, dar viața nu e deloc idilică. Nu cred într-o poezie prin care nu curge sângele vieții cotidiene, nu cred într-o poezie de laborator, aseptică şi rafinată. Este o ipocrizie să spui că faci literatură şi că, în fond, nu te interesează politica, adică ce se întâmplă în jur. O literatură care aruncă praf în ochii oamenilor, care sufocă adevărul nu mă interesează. Desigur, există mijloace de manipulare perfecte, care-l încurajează pe scriitor să fie apolitic, să cultive evazionismul, să privilegieze teme cum ar fi sexul şi erotismul, teme menite să adoarmă conştiințele.

Să nu uităm că, în fond, şi scriitorul e un cetățean care nu poate rămâne indiferent la viitorul tinerilor din această țară. Când te gândeşti la derbedeii politici din ultimele decenii, la cei care au amanetat viitorul acestei țări, la cei care au vândut pădurile şi rezervele strategice ale țării, la sinistra afacere de la Roşia Montană, cum poți să mai scrii poeme senine şi optimiste? Pe plan mondial, apa devine mai scumpă decât petrolul, iar noi, nevrednici de trecutul acestei țări, ne pregătim să injectăm subsolul cu cianuri în schimbul unui amărât de mărunțiş aruncat pe masa ticăloaselor noastre campanii electorale.

Se vinde, cu o inconştiență vecină cu sinuciderea, pământul pentru care atâtea şi atâtea generații şi-au pus gâtul sub sabie. Înțeleg că vinzi un combinat, o fabrică ruginită, dar să-ți vinzi pământul de sub picioare, ăsta e ultimul lucru pe care îl mai putem face. E o ticăloşie pentru care aceste generații vor fi blestemate. Cred că eroii de la Mărăşeşti şi Oituz se întorc în mormânt. În acest ritm, în care lucrurile grave sunt tocate şi amestecate în flecăreala generală, în băşcălia noastră balcanică, vom constata cât de curând că vom fi ejectați din istorie ca nişte deşeuri inutile. Detest lașitatea de a nu spune răului pe nume. Refuz ideea de a scrie pentru uzul celor spălați pe creier, tâmpiți de o televiziune care devine, din ce în ce mai mult, mai periculoasă decât opiumul.

- Povestiți-mi despre „Arizona”. Cu ce scriitori v-ați întâlnit de-a lungul timpului acolo şi care este povestea acestei fabuloase cafenele clujene?

- O, „Arizona” e o poveste fascinantă, legată de tinerețea noastră. Numele cafenelei, ce acum nu mai există, a fost dat, se pare, de Romulus Guga. E greu să-i amintesc pe toți cei care au trecut pe acolo. Citind, în aceste zile, excelenta revistă *Cultura,* mi l-am amintit pe marele prozator Augustin Buzura în această ipostază, de client al renumitei cafenele. În ciuda celebrității sale şi a diferenței de vârstă, marele scriitor cobora uneori cu noi, cei mai tineri dintre redactorii *Tribunei,* cu mine, cu Ion Mureşan şi Diana Adamek, la o cafea. Mai precis la o cafea şi o țigară, căci Augustin Buzura era pe vremuri un mare fumător. Mi-am adus aminte de domnia sa în zilele trecute. Mai precis mă întrebam cum de un mare scriitor ca Augustin Buzura, o mare conştiință românească, nu se găseşte printre candidații la premiul Nobel. Mă mir, dar nu prea tare, ştiind că el nu e nici măcar cetățean de onoare al Clujului.

Am întâlnit mulți scriitori în ambianța celebrei cafenele, dar dacă i-aş numi pe toți nu aş termina cu pomelnicul până diseară. Pe unii dintre faimoşii băutori de cafea nu i-am mai întâlnit, dar episodul trecerii lor pe acolo era încă viu. O veritabilă mitologie de cafenea se formase în jurul figurii lui Ioan Alexandru sau a lui Ion Papuc. Nu ştiu cât adevăr era în aceste poveşti, din care nu lipseau bineînțeles câte o iubită, câte o femeie fatală. Din păcate, nu s-a găsit nimeni care să scrie fascinanta poveste a acestei cafenele, care face parte din mitologia culturală a Clujului.

Îmi amintesc cum la Madrid, un prieten, Luis Araujo, un mare dramaturg spaniol, mi-a arătat pe pereții unui restaurant un poem de Federico Garcia Lorca, autografele lui Dali sau Hemingway, ale unor actori, ale unui faimos toreador. Lumea venea special acolo nu atât ca să bea şi să mănânce, cât să respire în aceeaşi încăpere prin care trecuse o mare personalitate spaniolă. Acelaşi lucru uimitor l-am văzut la Belgrad. La Negotin, în Serbia, într-un restaurant am fost invitat, alături de Adam Puslojic, să semnez pe un perete pe care se găseau autografele lui Sorescu şi Nichita Stănescu, dar şi ale altor monştri sacri. O adevărată cetate culturală, cum se vrea şi Clujul, trebuie să învețe să cultive o asemenea mitologie culturală. E o elementară chestiune de marketing.

Black Pantone 253 U

– De ce scrieți? Pentru cine scrieți? Ce înseamnă scrisul pentru Ion Cristofor?

– Scriu fiindcă nu pot să nu scriu. Scrisul e şi o boală, una de origine divină dacă vreți. Cred că nu noi scriem, ci suntem scrişi. Suntem nişte proscrişi ai literelor şi alfabetului. Sunt o mie şi una de motive pentru care scriem, dar cel mai simplu ar fi să spunem că scriem de plăcere, pentru noi înşine, dar şi pentru alții. E adevărat că proştii de ultimă oră, „europroştii" de care vorbea Augustin Buzura, te întreabă de ce vrei să fii plătit pentru cărțile tale dacă oricum scrii de plăcere. Să fiu iertat, dar masa de scris nu trebuie confundată cu bordelul. Că uneori scrisul nostru deranjează, că ridică sângele în capul unora, asta e o altă problemă. Ca să-l parafrazez pe Arghezi, scrisul nu e ca „gâdilatul porcului pe burtă".

– V-ați gândit vreodată, ca scriitor, la Premiul Nobel?

– Da, e normal să mă gândesc la Premiul Nobel, acest bilet pentru eternitate la care visează orice scriitor. Premiul Nobel este cea mai frumoasă sărbătoare a scrisului. Mă gândesc desigur ca orice cititor, ca orice om care scrie. E ca şi cum ai visa la o femeie frumoasă, care refuză să se culce cu tine. E ca şi cum ai visa la o țară magică în care nu vei ajunge niciodată. Pe de altă parte, poetul e, şi el, un inventator de dinamită. Sau, cel puțin, speră să arunce în aer, cu versurile lui, lenea de gândi, conformismele, statuile de gips ale demagogilor politici, ale celor care spală creierele tinerei generații.

– Ce citeşte poetul şi criticul literar Ion Cristofor? Care sunt cărțile preferate şi de ce?

– Citesc în general foarte multe cărți de poezie. Unele bune, altele mai puțin bune. Recent, am publicat o carte intitulată *Românește la Ierusalim*. Este a patra carte din seria celor dedicate scriitorilor de limbă română din Israel. Am citit inclusiv scrieri rabinice, numeroase volume documentare, memorii sau cărți de istorie.

Mi-e greu să vă spun care sunt cărțile mele preferate căci sunt multe cărți pe care le apreciez, mulți autorii pe care-i iubesc. Astăzi, de pildă, dacă m-ați întreba v-aş spune că autorul meu preferat e Michel Onfray, al cărui *Antimanual de filosofie* îl citesc. Un autor pe care îl parcurg destul de des este şi Ion Cristofor... Ăsta e singurul autor pe care-mi permit să-l corectez, să-l rescriu, să-l pun la colț, să-l muştruluiesc. Uneori, îi dau dreptate lui Ion Barbu, poezia e „act clar de narcisism". Dar, desigur, nu numai atât.

– Ați fost şi copil. Ce jocuri preferate aveați? Duceți dorul după copilărie?

– Am avut o copilărie nu foarte luminoasă, peste care au plutit umbrele epocii în care am trăit. Am cunoscut din plin sărăcia, foamea şi teroarea primilor ani ai colectivizării forțate. Însă, ca orice copil, am avut şi eu bucuria de a mă da cu sania (atunci când fratele meu mai mare îmi împrumuta bocancii lui, unşi cu unsoare de gâscă), de a umbla desculț prin bălți şi noroaie, de a înota în apa neagră a unui iaz, de a mă cățăra în copaci. Singur sau însoțit de prieteni am avut bucuria de a explora pădurile şi câmpurile satului natal. Şi mai ales am avut privilegiul de a pescui, păcălind vigilența milițienilor şi paznicilor lacurilor din comuna în care m-am născut. Plăceri vinovate...

Mă uit uneori la copiii ce se joacă în parcurile clujene, foarte bine dotate, şi mă gândesc la toboganul pe care ne dădeam, un „turiş" cum îi spuneam noi. Toboganul nostru era o râpă lutoasă, plină de urzici şi de spini, în care mai deraiam uneori. Mai ales acest loc de joacă o exaspera pe biata maică-mea, disperată de câte petece trebuia să adauge la spatele pantalonilor mei de doc, la nelipsiții pantaloni cu bretele ai copilăriei.

Însă îi mulțumesc lui Dumnezeu că m-am născut la țară şi am cunoscut voluptatea de a umbla desculț de când veneau primele berze până cădea bruma. E adevărat că acum simt reumatismele din plin. Plăcerile se plătesc întotdeauna, mai devreme sau mai târziu.

– Din când în când pictați. Ce înseamnă pictura pentru sufletul dumneavoastră?

– Pentru mine, pictura e o formă de refugiu şi o terapie. Un mod de a lupta contra stresului, angoaselor şi spaimelor. Cum de vreo 17 ani nu mai am televizor, trebuia să-mi alimentez cu ceva foamea de imagini. Pictez fără pretenția de a revoluționa arta plastică, fără ca să fac concurență cuiva. Din păcate, pictura e un hobby destul de costisitor. Ca să nu mai spun că nu mai am loc unde să-mi pun pânzele, cartoanele şi vopselele. Le stivuiesc pe dulap, în cămară, pe rafturile din bibliotecă. În plus, pictorul începe să-l concureze pe poet. A devenit pentru mine un lux şi un viciu să mai pictez. Aşa că mă tot pregătesc de acum patru ani, când, din întâmplare, m-am apucat să pictez, să renunț la pensule, la pânze şi la vopsele. Tocmai acum când am fost invitat să intru într-o asociație a artiştilor plastici...

Interviu realizat de
Lucia Dărămuş

■

Onița Mureşan — *Simfonie roz*

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Paradoxul nativului străin în propria țară (I)

Sonia Elvireanu

Întoarcerea din exil, determinată de nostalgia originilor, închide o buclă a spiralei existențiale pentru a permite un nou început în plan ontologic, fie în spațiul inițial prin reintegrare, fie în cel adoptiv prin întoarcere. Din această perspectivă, întoarcerea ar fi etapa finală a călătoriei în trei timpi, plecarea, exilul, întoarcerea, conform teoriei lui Normand Doiron. Doar prin întoarcere, ca terapie a traumei exilului, nostalgia trecutului și a identității pierdute dispar teoretic, nu și în planul realității istorice sau în plan psihic. Un nou paradox se naște. Se stinge nostalgia spațiului natal, nu prin extazul întoarcerii *acasă* ca la eroul lui Homer, ci prin eșecul acesteia, datorită imposibilității de a recupera un timp istoric și psihologic legat de un topos ce aparține trecutului din cauza alterității. Din această imposibilitate derivă o altă nostalgie, nostalgia spațiului adoptiv, ceea ce demonstrează că *acasă*, înțeles ca apartenență geo-psiho-cultural-lingvistică la un topos, suferă o relativizare evidentă prin construirea unui nou *acasă*, în alt spațiu geo-cultural, spațiul exilului. Alteritatea, descoperită prin întoarcerea *acasă,* îl vindecă pe exilat de o nostalgie, pentru a-i declanșa o alta. Astfel se confirmă afirmația lui Vintilă Horia că visul e mai puternic decât realitatea. Omul are mereu nevoie de vis, deci de o dimensiune spirituală, de aceea împlinirea unuia, cum ar fi întoarcerea *acasă*, generează un altul, nostalgia spațiului adoptiv, el însuși creator de identitate. Acest paradox al psihologiei ființei noastre îl regăsim chiar în literatura antică greacă, la Homer, în *Odiseea*. După întoarcerea în Ithaca, Ulise conștientizează alteritatea printre ai săi și are nostalgia spațiului exilului unde a trăit experiențe pe care nu le-ar fi putut avea în lumea închisă a cetății sale. El nu poate face abstracție de experiența exilului, pe care nu o comunică celor de acasă, ci o închide nostalgic în suflet, doar el are acces în universul amintirilor sale. Iar ai săi nu deschid această poartă interioară spre ceva ce nu ar putea înțelege, pentru a-l integra. Reintegrarea lui Ulise este posibilă pentru că el revine în același spațiu prin voința zeiței Atena, pentru ca recunoașterea locurilor să facă posibil extazul întoarcerii. Însă starea de extaz nu durează din cauza alterității interioare. Eroul nu mai este același, experiența exilului îl desparte de ceilalți. Exilul i-a lărgit orizontul cunoașterii și i-a dăruit nostalgia acelui timp ce nu există decât în memoria sa. *Odiseea* lui Homer se încheie cu această revelație pe care o trăiește o clipă eroul. Exilații din secolul XX continuă experiența lui Ulise, trăiesc un nou exil după întoarcerea acasă, generat de conștiința alterității exterioare și interioare, fiindcă timpul istoric în care revin este diferit, la fel ca spațiul modificat de trecerea timpului, de aceea extazul întoarcerii nu mai e posibil.

Nostalgia trecutului rămâne la nivel mental, fie că exilatul se întoarce, fie că nu se mai întoarce. Din această nostalgie a lui *acasă* se naște dorința de recuperare a unui segment ontologic prin rememorare în ficțiune literară. Doar acolo, în plan mental și imaginar, exilatul se regăsește, acolo se poate întoarce oricând, fără constrângeri ideologice sau temporale. Nevoia lui de realitate, satisfacerea dorinței de întoarcere nu alterează imaginea unui acasă proiectat în imaginarul individual al exilatului. Dimpotrivă, această imagine se purifică prin absență de conotații negative, printr-un joc insesizabil al memoriei individuale care restituie fragmentar și infidel trecutul, proiectându-l într-o dimensiune mitică, dându-i aura unui paradis pierdut. Deși exilul înseamnă rupere, înstrăinare, acesta este, pe de altă parte, o depășire a limitelor teritoriale, ideologice, culturale și psihologice, o lărgire a spațiului existențial, nu și o pierdere a lui *acasă,* ca topos identitar, și a nostalgiei acestuia. *„Exilul mi-a lărgit imperiul, mi-a lungit frontierele, m-a apropiat de foarte mulți oameni. Însă asta nu mi-a spălat amintirile nici nu m-a dezlipit de acasă"* [1], afirmă Vintilă Horia. Această dimensiune mitică a toposului proiectat în imaginar este prezentă mai ales la Vintilă Horia în romanele *Dumnezeu s-a născut în exil, Cavalerul resemnării,* la Milan Kundera în *Ignoranța*, la Gabriel Pleșa în *Imposibila reîntoarcere*. Imaginea mentală a toposului românesc pierdut o caută exilatul de pretutindeni: Bucureștiul pentru Gabriel Pleșa, Norman Manea, Dumitru Țepeneag, Vintilă Horia, sau Praga pentru Milan Kundera ori Budapesta pentru Șándor Márai.

Întoarcerea reală a exilatului în țara de origine îl pune în situația paradoxală de a se simți străin în propria țară, în care se întoarce purtat de sentimentul de nostalgie. Întoarcerea nu înseamnă reintegrare în spațiul matrice, dimpotrivă, exilatul se confruntă cu alteritatea unui spațiu modificat de timp, cu paradoxul de a fi și a nu fi în spațiul natal. E o alteritate diferită de cea resimțită în exil. Exilatul reface experiența dublei alterități, exterioare și interioare, de data aceasta în sens invers, în spațiul de origine, nu în cel al exilului. Locurile pe care le revede după aproape 20 de ani nu mai conservă aspectul de odinioară. Chiar dacă orașul copilăriei sau al adolescenței nu și-a modificat geografic latitudinea, atmosfera, locurile, oamenii au suferit în timp o schimbare perceptibilă. Exilatul trăiește șocul revenirii în spațiul de origine prin permanenta confruntare dintre locurile memoriei, un spațiu afectiv al apartenenței la familie, limbă, cultură, tradiții, și realitatea spațiului natal, locuri, oameni, clădiri, modificate în timpul absenței sale astfel încât bucuria revenirii în țară se transformă în deziluzie. Chiar dacă exilatul regăsește unele locuri neschimbate, clădirile de pe străzile Bucureștiului, Universitatea, străzile de odinioară, ca în romanele lui Gabriel Pleșea și Norman Manea, acestea sunt percepute altfel de către adultul care se întoarce și observă din exterior, asemenea turistului, locurile cunoscute. Acestea sunt diferite de cele păstrate în memoria sa, pe de o parte, datorită timpului istoric care nu mai corespunde celui în care a trăit cândva pe aceste locuri, pe de altă parte, datorită modificării sale interioare în spațiul exilului: *„Unul dintre paradoxurile întoarcerii emigrantului este că acela care se întoarce nu mai e același cu cel plecat, și că acesta se întoarce într-o țară care ea însăși s-a schimbat între timp."* [2]

Extazul întoarcerii, imaginat de exilat, nu e decât un eșec, o dovadă a înstrăinării, ceea ce distruge nostalgia și pune sub semnul întrebării conceptele de *acasă* și de identitate. Doar prin întoarcere, ca etapă firească a ciclului existențial al exilului, exilatul percepe relativitatea conceptului de *acasă*, are conștiința lucidă că spațiul matrice din care a fost exilat nu mai e singurul acasă. El descoperă că *acasă* nu mai este un singur loc, patria sa, pe care o resimte ca pe ceva străin. Un nou acasă se profilează la orizont, derutându-l. Repoziționarea sa identitară trebuie sa aibă loc în funcție de locul care corespunde lui acasă. Unde este *acasă*, aici, în patria natală sau acolo, în exil, în țara de adopție? se întreabă Ion, exilatul lui Gabriel Pleșea, la întoarcerea în România postcomunistă: *„Când pornise la drum avea impresia că o să fie prins cu vizitele, cu revederile, iar acum, parcă dintr-o dată, totul se terminase: nu mai avea nimic de văzut și putea pleca înapoi. Îl tentă și gândul să spună că avea să se întoarcă «acasă», dar i se părea grotesc.* ***Aici*** *era* ***acasă.*** *Sau poate se înșela. Ceea ce numea el «acasă», nu mai era* ***acasă.*** *Flecase de mult și, în afara nostalgiei locurilor natale, nu mai putea pretinde că era la el* ***acasă:*** *în adevăratul sens al cuvântului"*[3] (subl. aut. – n. n.).

Întoarcerea reprezintă momentul conștientizării de către exilat că nu mai aparține spațiului de odinioară, ci noului spațiu al exilului, devenit *acasă,* oricât ar părea de straniu. În primul rând, îl desparte de România postcomunistă o experiență de viață în alt loc, în care și-a format legături sociale și amicale chiar și fragile, dar și un sentiment de apartenență la noul spațiu care l-a acceptat, prin limba adoptată în exil și noua sa identitate. În plus, exilul l-a modificat mental și psihic, i-a creat alte deprinderi cotidiene, l-a obligat să se adapteze chiar și parțial culturii din spațiul occidental, pentru supraviețuire. Oricât de dureroasă a fost ruptura prin desprinderea de spațiul familiar și confruntarea cu spațiul exilului, trauma s-a estompat în timp, la fel ca sentimentul de nostalgie, iar conviețuirea sub diverse forme cu nativi occidentali a creat în timp un fel de familiaritate cotidiană cu celălalt, cu noul habitat occidental, diferit de al său. Timpul și nevoia de supraviețuire l-au apropiat pe exilat de celălalt, care i-a modificat imperceptibil identitatea. Denise Jodelet a intuit participarea celuilalt la construirea identității, fapt confirmat prin întoarcerea din exil. Exilatul nu mai e același, distanța temporală între *atunci* și *acum*, între trecut și prezent, echivalează cu distanța mentală între două identități, identitatea românească și identitatea reconstruită în exil, care înglobează vechea identitate. Din această mixtură a eurilor multiple ale exilatului se naște dualitatea apartenenței la două spații și două culturi diferite, imposibilitatea de integrare definitivă în noul spațiu și de readaptare la vechiul spațiu matrice modificat de timpul istoric. Exilatul întors *acasă* descoperă că se simte mai confortabil în noul spațiu al exilului, devenit acasă, decât la el acasă, în spațiul natal, în care se simte străin. Experiența alterității în propria țară, a nativului străin la el acasă, este comună tuturor exilaților sau emigranților întorși: *„Nouă experiență a unei alterități puțin obișnuite, aceea a propriului și a intimului devenit îndepărtat, aceea a aceluiași devenit altul. Paradox al nativului devenit străin în propria sa țară, mai străin încă decât alții, pentru că problema identității fundamentale este pusă."*[4] Pendularea imaginară prin intermediul memoriei afective, ce stochează amintirile din trecut, între două spații se încheie prin întoarcere. Dilema lui *acasă,* aici sau dincolo, în exil, se rezolvă de la sine prin întoarcere. Sentimentul de înstrăinare față de familie, prieteni, locuri e dublat de înstrăinarea față de sine însuși. O dublă alteritate, exterioară și interioară, resimțită în propria țară, îl îndepărtează de ai săi și determină întoarcerea în spațiul exilului, exilul definitiv. Pe de altă parte, percepția celui întors de către ai săi motivează din plin reîntoarcerea. Absența sau experiența de viață

14 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

diferită modifică percepția românilor despre cel plecat. Acesta e perceput ca un străin venit dintr-o lume diferită, iar amintirile comune ale unui timp istoric petrecut în același spațiu s-au fragilizat atât de mult încât clipa mult așteptată a revederii și a recunoașterii devine clipa descoperirii înstrăinării definitive de ambele părți, a golului imposibil de umplut pentru că îi desparte timpul istoric netrăit împreună, sistemul politic, dar mai ales diferența de mentalitate. Gabriel Pleșea ilustrează în *Imposibila reîntoarcere* acest aspect al incompatibilității între mentalitatea estică și occidentală. În postcomunism, lumea s-a modificat politic, economic, social, însă mentalitatea românului a rămas aceeași. Familia lui Ion, din care au rămas doar unchiul Andrei și verii, își declară superioritatea față de românul americanizat, căruia nu i se permite să contrazică clișeele românilor despre America prin propria sa experiență de exilat în spațiul american: *„Ion își dădu seama că aici se știau amănunte, detalii pe care el nici nu le bănuia, ori nu le dădea atenție. Era întrebat doar să confirme ceea ce ei știau deja, ori să fie controlat dacă într-adevăr venea de acolo, dacă avea habar de ce se întâmplă acolo de unde venea, dacă nu mințea. Proverbiala neîncredere a românului, ori dorința lui de a ieși din anonimat. Prin acumularea de cunoștințe despre alții."*[5] Dimpotrivă, orice încercare a lui Ion de a-i introduce în realitatea spațiului occidental prin povestirea unor aspecte reale trăite, nu imaginate, eșuează. Conștientizează incompatibilitatea dintre el și cei de acasă, diferența de mentalitate care îi separă definitiv, excluderea „americanului" din realitatea românească postcomunistă, pentru simplul fapt că a refuzat să trăiască în comunism, preferând exilul.

Cel întors din exil nu are nici măcar șansa de a se justifica, de a vorbi despre trauma exilului, despre solitudine și nostalgie, i se refuză dreptul la orice replică. Ion constată cu stupoare că unchiul Andrei și mătușile sale refuză să-l asculte vorbind despre condiția sa socială actuală, obligându-l să accepte un neadevăr servit în necunoștință de cauză, însă cu superioritatea românului informat despre tot ce se petrece în exil și care nu acreditează nicio opinie venită de la martorul real al realității americane. Închistarea în vechea mentalitate din comunism e evidentă, o demonstrează refuzul de a accepta diferența de mentalitate dintre Est și Vest, interdicția impusă lui Ion de a vorbi despre America, ca și cum mărturia sa ar reprezenta un real pericol de contaminare pentru verii săi mai tineri, atrași ca orice tânăr de visul american, profitul material urmărit de orice emigrant: *„Shit! se surprinse Ion «gândind» în americănește, căci nu știa cum să se exprime mai bine în situația creată. Îl apucă un fel de furie. Aștia nu vor să audă decât ce vor ei să audă. Ori caută orice scuză să-și dovedească ce deștepți sunt și cât de bine o duc ei. Ar fi vrut să le tragă un perdaf, să le spună că nu era chiar așa. Dacă nu-ți place ceva, atunci faci ceva să îndrepți lucrurile, nu stai cu mâinile în sân. Riști să pierzi o situație călduță, dar ai șansa să găsești una mult mai bună"*[6] (subl. aut. - n. n.).

Note:

1 Vintilă Horia, *Jurnal torinez*, în „Secolul XX", Nr. 1-6/1989, februarie 1992, p.140.

2 Rosa Duraux, Alain Montandon, *Emigration et retour*, Clermont-Ferrand, CRLMC-Université Blaise- Pascal, 1999, p. 5: „L'un des paradoxes du retour de l'émigré est que celui qui rentre n'est plus le même que celui parti, et qu'il rentre dans un pays qui lui-même a changé entre temps."

3 Gabriel Pleșea, *Imposibila reîntoarcere*, în *Trilogia exilului*, București, Editura Saeculum I. O, 2002, p. 341.

4 Rosa Duraux, Alain Montandon, op. cit., p. 5 : „Nouvelle expérience d'une altérité peu ordinaire, celle du propre et de l'intime devenu lointain, celle du même devenu autre. Paradoxe du natif devenu étranger en son propre pays, plus étranger encore que d'autres, parce que la question de l'identité fondamentale est posée."

5 Gabriel Pleșea, op. cit., p. 334.

6 Ibidem, p. 336.

■

Condamnare la suprarealism

Giorgia Angelia Pițoiu

Suprarealismul înglobează, sub formă de enclavă situată în mijlocul celorlalte curente artistice, un set de caracteristici unice. El este născut din starea de reverie care te cuprinde într somn și trezire, atunci când gândurile crude pârâie sub razele slabe ale soarelui dimineții. Atunci, la crepusculul dintre conștient și subconștient, ard cele mai puternice focuri din mintea umană și este unicul moment în care gândirea este sinceră, tocmai pentru că este semi-adormită. Boris Vian creează o atmosferă estompată, învăluită în abur purpuriu, în fiecare dintre cărțile sale și transmite exact senzația densă și vâscoasă pe care o simți în diminețile în care te smulgi dintr-un vis, despre care nu știi sigur dacă s-a încheiat sau își întinde încă tentaculele în realitate. Scenarii halucinante, personaje obsedate și obsedante ne însoțesc într-un periplu aproape inițiatic, deoarece autorul nu-și începe niciodată scrierea cu detaliile cele mai tari, le păstrează pentru final, ne supralicitează atenția printr-o falsă blândețe. Se spune despre el că este un iconoclast, un copil teribil al literaturii, descrie scene, care pentru unii ar putea fi deranjante, cu maxim de nonșalanță și naturalețe. În *Smulgătorul de inimi,* contruind o lume în oglindă, pe dos, în disoluție morală și rațională, găsim o scenă pe cât de tulburătoare pe atât de semnificativă. Numitorul comun al cărții este excesul, de orice fel ar fi el, manifestat mai ales prin persoana Clémentinei, mamă a trei gemeni, locuitoarea casei de pe faleză și gazda lui Jaquemort. Aceasta manifestă o dragoste maternă maladivă, exagerată care atinge cele mai tenebroase manifestări ale umanului. Cel mai plastic și de aceea, marcant exemplu este momentul în care aceasta se încuie în dormitor, deschide dulapul din care scoate o cutie ce răspândește un miros de hoit, și cu cea mai mare delicatețe feminină mănâncă o bucată de biftec în putrefacție. Scena este ilustrată cu atâta normalitate încât nimic nu pare nelalocul lui în demersul unei mame de a se sacrifica pentru copiii ei. Chiar dacă este vorba despre o autoflagelare inutilă și absurdă, conștiința ei maternă este alimentată tocmai de aceste gesturi extreme. Toate personajele lui Vian suferă de o contorsionare dureroasă a sinelui, se luptă cu destinul, se regăsesc adesea nemulțumite și sfârșesc tragic, răpuse de propriile obsesii. Dar nu este vorba despre un *spleen* simbolist în care acestea înoată, ci, mai degrabă se pot identifica printr-un fel de *hybris* pe care sunt obligate să îl accepte și care le va duce la dezagregarea finală.

Nici poveștile de dragoste nu scapă de acest stigmat. Chic și Chloe din *Spuma zilelor* trăiesc o dragoste care se consumă rapid, arde cu flacără mare și se stinge la fel de brusc. Am putea interpreta boala lui Chloe, căreia îi crește un nufăr în plămâni, în registru romantic. Floarea din corp dispare doar dacă Chloe se înconjoară mereu de flori. A te vindeca de rău prin intermediul a ceea ce îl întreține, a alterna viața trăită intens cu o boală care drenează ființa din corp, dejoacă vechile simboluri romantice, plasându-le într-o tensiune specific suprarealistă de „automatism psihic pur", de fabuloasă „condensare și deplasare".

Boris Vian are o foarte mare înclinație către detaliu și culoare: descrie apusuri de un roșu violent, pietre de lapis lazuli de un verde hipnotizant, aproape toate personajele sale au haine colorate, mov cu galben, ciclam cu verde. De data aceasta a renunțat la cromatica de carnaval și a învăluit totul în lumini și umbre, în non - culori, semn că se trece la alt segment al existenței personajelor. Disperarea celor doi se propagă sub formă de undă în mediul înconjurător, iar casa în care locuiesc se micșorează pe zi ce trece. Este o legătură organică, ombilicală, între existența umană și obiecte, se creează o intimitate fără precedent. Resemnarea lui Chic în fața neputinței de a salva persoana iubită este tratată cu un calm metodic, o durere tăcută care este cu mult mai puternică decât o posibilă criză. Foarte rar găsim explozii sentimentale în cărțile lui Vian, nu avem revoltați, nu avem excentrici până peste limită, sau cel puțin nu îi putem identifica la un nivel de suprafață, tumultul se petrece în substrat, în interiorul ființei, isteriile nu-și au locul. La fel cum nu-și are locul nici termenul de *absurd*, dacă până la Vian s-a vorbit despre teatru absurd, despre situații absurde, el nu ne mai permite să îl catalogăm, să îl încadrăm șabloanelor care definesc un stil. În unicitatea lui, Boris Vian este întruchiparea imaginației copilărești trecută prin filtrul unui adolescent cu interese erotice și definitivată cu moderația caracteristică unui adult libertin. Componenta sexuală este prezentă mai ales în *Voi scuipa pe mormintele voastre* unde autorul face apel la scene lubrice intense pentru a prezenta problema rasismului din America. Un metis, cu pielea destul de deschisă încât să poată fi considerat alb, violează și ucide trei surori bogate pentru a răzbuna moartea fratelui său. Sexul văzut ca exercițiu cathartic, crima înfăptuită spre purificare, un zbucium sufletesc mult mai intens decât înainte sunt temele principale ale cărții.

Boris Vian a lăsat în urmă cărți care încă nasc controverse, după care se fac filme, a lăsat compoziții muzicale, dar cel mai important s-a lăsat pe sine prin intermediul lor. Vian nu și-a folosit toată energia pentru a crea, nu se știe dacă pentru public, implicația unui public este prea puțin importantă. El și-a individualizat conceptul de suprarealism, a absorbit în ființa sa această idee, a mistuit-o și a înapoiat-o lumii cu o față nouă. Lumile create de Vian sunt atât de bine situate la limita fină dintre real și ireal încât alcătuiesc un univers paralel imposibil de contestat, iar odată intrat în jocul lor de sensuri, totul devine plauzibil, rămânând gravate asemeni unei imagini pe cortex.

■

Black Pantone 253 U

Istoria năsăudeană transpusă în pagini de literatură

Iuliu-Marius Morariu

Prin bunăvoința reputatului istoric şi om de litere Teodor Tanco, anul acesta, zona Năsăudului, mama eroină, odrăslitoare a unei peliade de academicieni şi mari bărbați ai tuturor timpurilor, s-a aflat din nou în centrul atenției.

Binefăcătoarea reiterare s-a datorat între altele, reeditării volumului mai-sus pomenitului autor, intitulat *„Soldați fără arme”*[1]. Aflată a treia oară sub tipar, anastatica operă a fost împodobită cu această ocazie de prefața reputatului istoric şi dascăl universitar, Gelu Neamțu. În predoslovia ce precede opera, versatul prefațator a realizat astfel o scurtă incursiune în momentul istoric ce va constitui deopotrivă cadrul expoziționii şi al unei părți a intrigii romanului, Revoluția de la 1848.

Ea este urmată apoi de opera propriu-zisă, împărțită în două părți inegale din punct de vedere cantitativ, în cadrul căreia naratorul prezintă un crâmpei, ce-i drept trist, din viața grănicerilor năsăudeni (desființarea Regimentului II de Graniță, ca o consecință a revoluției şi a politicii maghiare), precum şi viața tinerilor verişori Toader şi Paul (cu preponderență a celui din urmă, care este personajul principal), şi deopotrivă pe cea a unchiului care se ocupă cu creşterea şi educarea lor, locotenentul Petru Tanco.

Pe parcursul operei, autorul împleteşte cu dibăcie cele trei mijloace artistice principale: narațiunea, dialogul şi descrierea. O mare reuşită din punct de vedere stilistic o constituie faptul că, deşi cea dintâi are apodictic o pondere dominantă în raport cu celelalte, aceasta nu constituie un impediment pentru lector, datorită faptului că nu este folosită în mod abuziv. Ba mai mult, utilizarea descrierilor scurte şi precise, dense în informații, dar aranjate atractiv, conferă un plus de greutate, frumusețe, savoare şi facilitate lucrării.

Titlul romanului sugerează motivul luptei, care traversează precum un fir roşu, întreg parcursul romanului. Dacă autorul ar fi preferat o formulă care să-l transforme într-un roman eponim, de tipul *„Paul Tanco”* sau *„Viața lui Paul Tanco”*, alegerea sa ar fi pus cu certitudine în umbră acest aspect, în loc să-l reliefeze, ca în cazul de față. Ideea sugerată aici cuprinde mai multe aspecte ale acesteia, de la lupta propriu-zisă din cadrul revoluției de la 1848, la cea pentru recuperarea posesiunilor grănicereşti (după desființarea Regimentului), la cea pentru afirmarea identității naționale de sub dominație străină şi chiar până la cea pentru propria afirmare (cazul lui Paul Tanco).

Inspirat probabil de reuşita titlului, autorul va utiliza şi în cadrul lucrării denumiri şi sintagme care să surprindă chintesența conținutului, după cum se poate vedea la toate cele douăsprezece capitole. Altminteri, acest fapt constituie un atuu al operei.

Analizând lucrarea, se observă că un rol important în reuşita generală a prezentării îl are mediul istoric, deosebit de atent ales, plin de semnificații pentru oamenii locului. Datorită acestuia şi celorlalți factori pomeniți, el reuşeşte să prezinte deopotrivă evenimente ce surprind prin tragismul lor şi înflăcărează inima cititorului, smulgându-i o lacrimă furişată în colțul pleoapei şi până la momente de mare bucurie, toate pline de o puternică încărcătură emoțională.

Romanul surprinde de asemenea şi prin acuratețea şi densitatea informației istorice, rod al unui profund efort documentar, realizat cu pasiune de istoricul romancier. Grăitoare în acest sens sunt descrierile unor episoade istorice foarte importante pentru acest colț de țară, ca de exemplu, Revoluția de la 1848, desființarea Regimentului II Grăniceresc Năsăudean sau minunatele profile biografice afierosite locotenentului pensionar Petre Tanco sau nepotului său Paul, primul doctor în matematici din părțile Năsăudului, al cărui parcurs profesional îl descrie amănunțit.

Onița Mureşan — *Iudita*

Utilizarea narațiunii obiective şi a persoanei a III-a atât în creionarea ascensiunii tânărului personaj principal, cât şi în privința celorlalte episoade, are rolul de a oferi cititorului o dovadă în plus a autenticității informației prezentate, de o acuratețe istorică incontestabilă.

Având în vedere valoarea literară şi istorică a romanului, care restituie românilor năsăudeni şi nu numai un episod insuficient reliefat în istoriografie şi beletristică, cât şi valoarea sa litarară, vom conchide recomandând cititorului o lectură deopotrivă interesantă, relaxantă şi informativă.

1 Teodor Tanco, *Soldați fără arme*, Ediția a III-a, Editura Napoca Star, Cluj-Napoca, 2012.

■

Onița Mureşan — *Poezia Proserpinei*

O interpretare sagace a parabolelor lui Iisus

Cezar Boghici

Andrei Pleşu
Parabolele lui Iisus. Adevărul ca poveste
Bucureşti, Editura Humanitas, 2012, 320 p.

Actuala carte a lui Andrei Pleşu despre pildele lui Iisus se bazează pe o lectură răbdătoare a textelor parabolice din Evangheliie sinoptice şi pe comentarea lor aplicată, comprehensivă, fără detritusuri morale. Demersul lui Andrei Pleşu se produce, după propria-i mărturisire, „în spaţiul care uneşte *intenţia* textului, *interogaţia* proprie şi *aşteptările* (latente sau manifeste) ale cititorului de azi" (p. 299). Interpretul operează o secţiune transversală în corpul parabolelor rostite de Iisus, decupând anumite structuri ale receptivităţii mesajului cristic (inevidenţa luminoasă, receptivitatea deviată, obnubilările spiritului critic, opacitatea agresivă, aşteptarea etc.) şi anumite structuri de subminare a ideologicului (fapta şi contemplativitatea, uşa ambivalentă, risipa de iubire, inteligenţa), în vederea marcării jaloanelor unei hermeneutici relevante pentru reflecţia religioasă a modernităţii. Noua perspectivă analitică nu numai că are meritul de a aduce un spor de semnificaţii în jurul mesajului parabolic originar, dar conduce implicit la descoperirea specificului pildelor lui Iisus, care este contradictoriu: parabola cristică reprezintă „o diluare savantă, o subtilă manevră pedagogică pe măsura frăgezimii pruncilor", şi, deopotrivă, „o intensificare a misterului, menită să-i ţină la distanţă pe neiniţiaţi" (p. 53).

Parabola evanghelică are, e drept, un statut paradoxal. Ea implică revocarea propriului discurs (Mt. 13, 13: „De aceea le vorbesc în parabole, că ei văd fără să vadă şi aud fără să audă şi nici să înţeleagă"; *cf.* şi In. 16, 25: „Va veni ceasul când nu vă voi mai grăi în pilde, ci deschis vă voi vesti despre Tatăl"), evidarea evenimentului narativ, ce nu mai e reţinut decât ca pretext pentru sublinierea condiţiilor transcendente ale lumii (v. Mt. 13, 37-43), şi afirmarea miracolului creştin, care presupune cu totul altceva decât manifestarea unui fapt ieşit din comun, şi anume evidenţierea unei lumi în care excepţia este regula (*Cf.* 1 Cor. 1, 23-24, unde Sf. Pavel vorbeşte despre „Hristos-Cel-Răstignit: pentru Iudei, piatră de poticnire; iar pentru păgâni, nebunie; dar pentru cei chemaţi, şi Iudei şi Elini: Hristos-Puterea-lui-Dumnezeu-şi-Înţelepciunea-lui-Dumnezeu").[1]

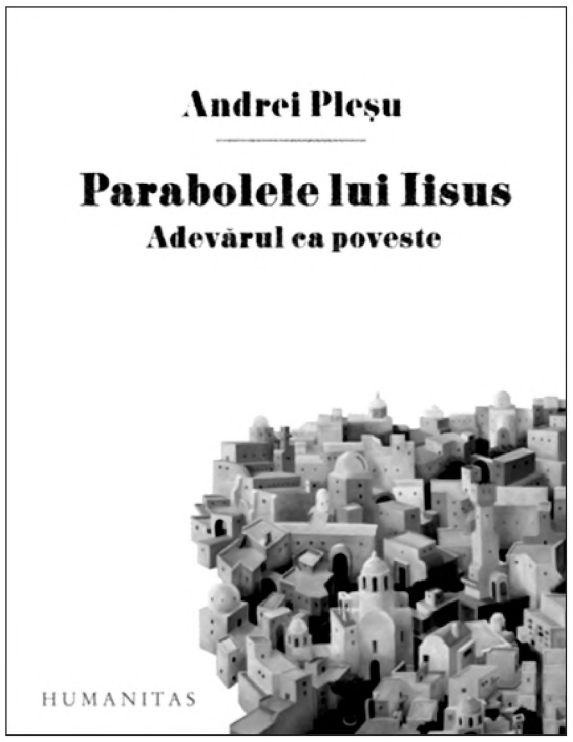
Temeiul parabolei cristice este chiar întruparea Cuvântului lui Dumnezeu. Andrei Pleşu atinge acest adevăr când se referă la vorbirea în parabole ca „soluţie *circumstanţială*, adecvată strict timpului pre-pascal şi strategiei *pământeşti* a lui Iisus" (p. 50). Persoana Cuvântului, afirmă Sf. Maxim Mărturisitorul[2], a primit să se întrupeze şi să ia chip în cuvintele Scripturii, ca „să ne ridice la înţelegerea simplă şi liberă de relaţie" a Dumnezeirii. Aceasta înseamnă că parabola îndeplineşte o funcţie identică cu cea a icoanei, care are acelaşi temei. Dacă icoana reprezintă chipul *vizual* al lui Hristos („discurs despre vizibilitatea paradoxală a invizibilului" - Anca Vasiliu[3]), parabola este chipul său *verbal*[4] („irumperea inevidenţei pe scena evidenţei imediate" - Andrei Pleşu, p. 58).

În „scenariul" parabolic, - cuprinzând dialectica gestului „suitor-coborâtor" şi discursul propriu-zis -, e implicată, ca în orice lucrare revelatoare şi mântuitoare, Dumnezeirea întreagă, fapt remarcat cu perspicacitate de către Andrei Pleşu:

„Iisus urcă (pe munte, pe corabie), se aşază şi începe să cuvânteze. Dumnezeul creştin e prezent integral în această triadă [*urcuşul, coborâşul* şi *discursul* - n.m., C.B.]: Tatăl, care coboară spre oameni prin Fiul, Fiul, care urcă din nou la Tatăl, şi Duhul Sfânt, care coboară şi vorbeşte [prin Fiul - n.m., C.B.]. Prezenţa Fiului printre creaturile Tatălui e efectul Întrupării. Discursul Duhului e anticiparea Învierii. Parabolele lui Iisus ne pun în situaţia de a presimţi ce ar putea să fie «Împărăţia lui Dumnezeu» şi pe ce cale se poate ajunge la ea. Parabolele sunt, cu alte cuvinte, o arvună a Învierii sau, în termeni mai neutri, o aproximare a realizării de sine, a răspunsului mereu căutat, a Soluţiei." (p. 78-79)

Duhul ne oferă, totodată, soluţia interpretativă: pentru a avansa pe „drumul de la credinţa simplă (dar vagă) la înţelegerea profundă" a mesajului pildelor, „beneficiem de ghidajul Duhului Sfânt, învăţătorul interior (*interior magister*) care ne poartă «întru *tot* adevărul» (In. 16, 13)" (p. 52). „Însuşi harul Duhului ne va călăuzi pas cu pas" în cunoaşterea Evangheliei, scrie Sf. Ioan Gură de Aur[5], invocat în câteva rânduri de Andrei Pleşu, deşi forma de exegeză omiletică practicată de acest mare Părinte al Bisericii, - ca şi de majoritatea teologilor răsăriteni -, e dezavuată de către autorul cărţii de faţă, care o taxează drept „plată" (p. 71) sau „moralizant sentimentală" (p. 285). Într-adevăr, preocupat exclusiv de aspectele morale, Sf. Ioan Gură de Aur caută să lămurească Scriptura prin raportare la problemele vieţii religioase practice,

Onița Mureșan *Sub povara soarelui*



evitând deci din capul locului profunzimea teologică şi subtilităţile reflecţiei. Întocmai procedează şi Sf. Vasile cel Mare, - ca să luăm un alt exemplu de practică a omiliei, din aceeaşi epocă a patristicii -, care exploatează textul Psalmilor, de pildă, în scop pedagogic.

Andrei Pleşu exprimă rezerve inclusiv faţă de abuzul de alegorie, exercitat cu abnegaţie de exegeza medievală - căzută pradă „monomaniei alegorizante" (p. 285) -, dar de care n-au rămas străine nici importante figuri ale creştinismului. Scepticismul său vis-à-vis de această chestiune se justifică deoarece: 1° interpretarea alegorică este prea facilă, cu toate astea unele dintre sugestiile sale mai pot fi încă recuperate (vezi comentariul actual la Parabola semănătorului); 2° alegorismul s-a dezvoltat, încă din primele veacuri creştine, ca o consolare pentru eclipsa aşteptărilor eshatologice ale Bisericii[6], or autorul acestei cărţi se poate lesne dispensa de elementele unei retorici apocaliptice, întrucât lucrarea sa nu vizează aprofundarea problematicii Împărăţiei. Nedorind să rateze *realitatea* scripturală, Andrei Pleşu evită excesele acestei metode, ca şi tehnicismul hermeneuticii biblice moderne, lăsând astfel să respire *adevărul* viu şi etern al cuvintelor lui Iisus.

Note

1. *Cf.* René Heyer, *La Mémoire de Dieu. Essai sur l'imaginaire religieux*. Paris: Cariscript, 1994, p. 44.

2. Sf. Maxim Mărturisitorul, *Ambigua*, 98, trad. de D. Stăniloae, Bucureşti: Ed. Institutului Biblic şi de Misiune al B.O.R., 2006, p. 370.

3. Anca Vasiliu, *Monastères de Moldavie, XIVe-XVIe siècles. Les Architectures de l'image*, Paris: Méditerranée, 1998, p. 103 (tr. m.).

4. Vezi Paul Evdokimov, *Ortodoxia*, trad. de I.I. Popa, Bucureşti: Ed. Institutului Biblic şi de Misiune al B.O.R., 1996, p. 205.

5. Sf. Ioan Gură de Aur, *Omilii la Matei*, I, 8, în *Scrieri*, partea a 3-a, trad. de D. Fecioru, Bucureşti: Ed. Institutului Biblic şi de Misiune al B.O.R., 1994, p. 26.

6. Jaroslav Pelikan, *Tradiţia creştină. O istorie a dezvoltării doctrinei*, vol. 1: *Naşterea tradiţiei universale (100-600)*, trad. de S. Palade, Iaşi: Polirom, 2004, p. 82.

■

Politica energetică europeană: între tentația suficienței și un alt *Ex Oriente Lux*

Florian Dumitru Soporan

Antrenată în pasionanta dezbatere ce vizează identificarea unor soluții de perspectivă pentru gestionarea crizei datoriilor suverane, cronicizată pe durata ultimului an şi ilustrând o dată în plus distanța apreciabilă dintre intențiile grandioase ale proiectului european şi mediocrele performanțe instituționale de până acum, opinia publică pare să fi trecut în plan secund un eveniment care ar putea avea urmări decisive pentru viitoarele raporturi de forțe în planul competiției economice globale. La 8 noiembrie, în prezența unor înalți oficiali şi factori de decizie în domeniul politicilor energetice, a avut loc ceremonia de inaugurare oficială a Nord Stream, gazoductul construit de un consorțiu condus de Gazprom care urmează să asigure transportul gazelor naturale ruseşti destinat consumatorilor europeni, evitând riscurile unor dispute cu statele de tranzit precum cea din ianuarie 2009 sau dependența de impredictibilul echilibru politic din Orientul Apropiat. Pentru observatorii deprinşi să identifice schematic spațiul plasat de prejudecățile occidentocentriste înafara frontierelor Europei cu un spațiu dominat de conspirații, violențe şi amenințări la proximitățile civilizate, poate părea straniu că la 84 de ani de la revoluția proletară care îşi propunea să devină punctul de plecare pentru revoluția mondială, Rusia condusă azi de foştii cekişti să celebreze concretizarea unei inițiative care va aduce în Germania, nu inspirația vreunei ideologii cu propensiuni universaliste, ci energie pură, destinată eventual să-i ofere acesteia din urmă atuuri în redefinirea propriului model de dezvoltare. O circumstanță obiectivă sau poate doar o altă farsă a istoriei, socialismul utopic şi realist şi abordările rusofobe îşi au originea în dezbaterile de idei din prima jumătate a secolului al XIX-lea, iar caracterul sentențios al concluziilor asumate de aceşti inamici ireconciliabili s-a accentuat în momente de criză. Dacă adepții contestației inspirate de ideile stângii radicale îşi găsesc puțini susținători pe solul fostei patrii a sovietelor, iar opoziția anticapitalistă se concentrează asupra politicilor publice inspirate de marile corporații multinaționale, tema pretinsei dependențe a Europei de sursele de energie controlate de Rusia şi eventualele consecințe politice ale acestei relații asimetrice, generează implicații mai actuale, acutizate şi de revigorarea naționalismului economic şi a pledoariilor pentru soluții protecționiste. Supraviețuirea prejudecăților referitoare la caracterul ireductibil al confruntării Rusia-Europa mai ales la nivelul mentalului colectiv al națiunilor baltice şi central-europene, care şi-au regăsit identitatea europeană în contextul creat de Perestroika şi Glasnost, dovedeşte faptul că *inteligentsia* locală nu a ieşit din captivitatea paradigmelor venerabilului Bruno de Olomouc, care într-un alt moment de criză, pe fundalul invaziei mongole, identifica în relațiile cu națiunile răsăritene pericole mortale pentru *christianitas*.

Încă de la originile sale, proiectul unei axe energetice între Rusia şi Germania a născut controverse în țările de origine şi în cele limitrofe. Formule de tipul „Gazprom: noua Armată Roşie" sau „ofensiva energetică a Kremlinului" letale prin simplismul lor pentru orice tip de analiză aplicată, şi-au câştigat dreptul de cetate în publicistica noastră, iar evaluări geopolitice cu prezumția de competență mai oscilează în a aprecia această ultimă expresie a parteneriatului ruso-german inițiat după venirea la putere a preşedintelui Putin drept un nou episod al expansiunii ruse către vest sau un mijloc prin care Germania îşi va impune agenda proprie în transformarea Uniunii Europene într-un competitor real în planul relațiilor internaționale. Astfel de aprecieri fac apel la un larg spectru de argumente, iar principala sursă de legitimare este dată de caracterul încă extrem de politizat al problematicii conexe energiei, de gradul ridicat de implicare a actorilor politici în promovarea intereselor unor corporații. Cazul de o nedreaptă celebritate al Gazprom nu este unul singular, în ultimul deceniu cota de piață a companiilor având ca acționari majoritari statele sau agenții ale acestora a crescut constant, ca şi rezervele de hidrocarburi şi capacitățile de producție deținute de acestea. Din perspectiva decidenților politici de la Kremlin, companiile energetice şi miniere au reprezentat începând de la sfârşitul anilor , '90 mize politice de prim ordin mai ales în plan intern, controlul acestora asigurând resursele necesare pentru captarea bunăvoinței societății, beneficiară într-o oarecare măsură a prosperității generate de exploatarea resurselor naturale şi de creşterea constantă a prețurilor la materii prime. Nord Stream nu a fost o excepție din acest punct de vedere, şi a avut semnificații politice şi de imagine evidente. Dacă inițierea şi diferitele faze ale implementării sale au antrenat o acerbă competiție între furnizorii locali şi partenerii lor externi, această provocare tehnologică a reprezentat în planul imaginii o expresie a puterii noii Rusii care lăsa în urmă „Vremurile Tulburi" ale reformelor liberale şi dezagregării teritoriale şi insecurității economice şi îşi reafirmă statutul de actor politic şi economic de prim ordin. Noua strategie a puterii a presupus o anume redistribuire a activelor, în sensul preluării, uneori prin practici care fac obiectul unor litigii arbitrate de instanțe internaționale, a unora din activele acumulate de oameni de afaceri locali sau de investitori străini. Astfel de inițiative, precum şi apariția sutelor de subsidiare ale Gazprom, implicate în ofensiva de afaceri şi de imagine în marile state ale Uniunii Europene, implicând şi numeroşi foşti ofițeri de informații mai mult sau mai puțin conectați cu aşa-numitul grup de la Dresda, au putut avea aspectul unei invazii care utiliza în beneficiul propriu eforturile de liberalizare a pieței energiei, inițiate de Comisia Europeană în ultimele decenii. Reputația corporațiilor ruseşti continuă să aibă de suferit datorită suspiciunilor de corupție. Un recent raport de specialitate sublinia disponibilitatea acestora de a recurge la mită ca mijloc de promovare a propriilor afaceri. Fenomenul nu este totuşi, oricât ne-am putea dori, *apanagiul* antreprenorilor ruşi şi este suficient să avem în vedere o sumară trecere în revistă a investigațiilor care au vizat marile bănci de investiții de pe Wallstreet. Aceste realități determinate într-o oarecare măsură şi de sinuozitățile pe care le-a cunoscut societatea şi infrastructura instituțională atât în Rusia cât şi în Uniunea Europeană nu sunt argumente de natură să inhibe dezvoltarea parteneriatului dintre cei doi poli de putere ai lumii contemporane şi potențialul acestuia de a genera soluții de dezvoltare sustenabilă pentru ambele părți. O premisă esențială în emanciparea inițiativelor economice de prejudecăți ideologice ar putea consta în acceptarea vulnerabilităților şi atuurilor de către cele două părți.

Onestitate şi tehnologie, ingrediente ale dezvoltării unei piețe energetice funcționale

În pofida dezbaterilor, analizelor şi studiilor de fezabilitate, Uniunea Europeană nu dispune de o politică energetică comună, iar perspectivele sale sunt la fel de îndepărtate ca şi compatibilizarea fiscală. Edificatoare în acest sens sunt interpretările noilor reglementări adoptate de Comisia Europeană vizând eliminarea practicilor anticoncurențiale în producția şi transportul de resurse energetice. Dincolo de caracterul mai mult sau mai puțin oportun al acestora, instrumentalizarea în disputa cu invocatul monopol al Gazprom şi aplicarea discreționară în unele state tinde să afecteze climatul de încredere între actorii pieței, cu impact imediat asupra derulării unor investiții. În aceeaşi ordine de idei, recenta investigație a unor practici anticoncurențiale având ca obiect companii afiliate Gazprom, adaugă noi subiecte în seria disputelor cu Rusia şi contribuie indirect la alimentarea tendințelor naționaliste şi antioccidentale latente la nivelul backgroundului intelectual al birocraților de la Kremlin. Supraevaluarea riscurilor unei prezențe mai active a Gazprom în piața europeană a energiei inspiră opțiuni economice care pot avea efecte politice şi de securitate mai grave decât suportul acordat militanților islamişti radicali pe durata conflictului din Afganistan. Diversificarea surselor de energie a preliminat inițierea unor proiecte precum Nabucco, având la bază costuri enorme şi acorduri politice cu regimuri impredictibile şi cu disponibilități democratice prea puțin evidente, precum cele din Azerbaidjan sau Turkmenistan. Necesitatea identificării unor resurse energetice proprii a determinat importul de dincolo de Atlantic a inițiativelor şi tehnologiei legate de gazele de şist, ignorând riscurile legate de poluarea apelor freatice sau a unei legături între fragmentarea rocilor şi intensificarea mişcărilor seismice. O interesantă dezbatere pe acest subiect are loc în prezent în Marea Britanie, dar din păcate, astfel de teme îşi găsesc un spațiu periferic pe agenda publică a Europei de Est, unde guvernele oferă cu entuziasm licențe de explorare, iar volatilitatea morală a elitelor şi gradul de pauperitate a populației expun regiunea unor riscuri mai grave decât catastrofa de la Cernobîl. Încă dispunem de timpul necesar pentru a reflecta la posibilitatea ca teama de inamicul de ieri să ne transforme în artizanii unei maşinării infernale, aşa cum a fost cursa înarmărilor în anii '50. Interesul pentru creşterea ratelor de profit şi optimizarea costurilor la energie poate fi servit şi de efortul sistematic de a inventa inamici şi de a ridica bariere, în mai mare măsură decât investiția în educație, cercetare şi tehnologie, mijloace care ar relativiza orice tip de dependență. Până acum însă, ambițioasele proiecte vizând creşterea competitivității Uniunii Europene rămân subiectele predilecte ale seminariilor, conferințelor şi declarațiilor politice, dar concretizarea lor continuă să fie mediocră, o dovadă în acest sens este soarta pe care a avut-o

implementarea Agendei Lisabona sau ritmul discuțiilor despre un eventual pact pentru competitivitate.

Celălalt partener al acestei ecuații, Rusia și compania care deține monopolul în exportul său de gaze naturale întâmpină provocări de o complexitate aproape similară. În ciuda relației privilegiate cu statul care deține, direct sau indirect, peste 52% din acțiunile companiei și a condiționalităților politice menționate anterior, Gazprom se confruntă chiar în piața internă cu concurența companiilor petroliere locale și a micilor producători de gaz, iar ascendentul conferit de rezervele pe care le deține este contrabalansat de restricțiile la creșterea prețurilor pe piața internă, aflată la începutul liberalizării și de necesitatea unor investiții enorme în explorare și producție. Managementul companiei își propunea la ultima Adunare Generală a Acționarilor (avem de-a face cu o companie publică, listată pe bursele din Londra, Frankfurt și New York), să construiască un nou Gazprom, în sensul dezvoltării unor noi centre de producție în Yamal, Siberia de Est și zona arctică, destinate să înlocuiască vechile câmpuri din era sovietică, aflate într-un evident declin. Numai reducerea cererii de gaze naturale determinată de recesiune a evitat o catastrofă pentru corporația care a produs 10% din produsul intern brut al Rusiei, care oscilează între ambiții de dominație globală și nevoia de a subvenționa politicile sociale ale puterii, cu sacrificarea ratelor de profitabilitate. Compatibilitățile ruso-europene funcționează și în privința invaziei de stereotipii la care este expusă elaborarea de politici publice și strategii economice, iar în cazul Gazprom, aceasta s-a tradus prin targetarea expansiunii geografice fără rațiuni economice concrete, în defavoarea unor investiții în tehnologie. Deși proiectele hegemonice ale Rusiei ar fi reclamat creșterea capacităților de lichefiere a gazului, aceasta nu dispune decât de un astfel de terminal, preluat și acesta de la Royal Dutch Shell și de la partenerii japonezi ai acesteia. Reticențele europene și circumstanțele economice au determinat o anume reorientare a Gazprom către Extremul Orient, Africa și America Latină, iar insistența autorităților pentru creșterea capacității de a genera profituri prin produse cu valoare adăugată ridicată au generat identificarea de noi variante de business în zona exploatărilor petroliere, producției de energie electrică și petrochimie. În aceeași direcție, teribila armă de șantaj a Moscovei s-a dovedit în măsură să-și dezvolte capacitățile de colaborare cu competitori din piața liberă, ultimii ani consemnând interesante schimburi de active în Rusia, Africa de Nord și Marea Nordului. Parafrazând cronicarul moldovean, numai timpul ne va putea arăta dacă această strategie izvorâtă mai mult din necesitățile pragmatice decât dintr-un proces clasic de luare a deciziilor va fi încununată de succes sau dacă procesele de modernizare ale Rusiei vor avea urmări de profunzime, cu tot caracterul lor octroat. O concluzie care azi pare rezonabilă ar fi aceea că o soluție la problemele cu care Rusia și Europa se confruntă poate fi dată de recursul la memorie, dar nu la trecutul conflictelor și cămășii însângerate, ci la compromisul rezonabil care a permis reconcilierea franco-germană din anii '50 și a preliminat construcția europeană. Proiecte pragmatice precum Nord Stream pot fi impulsuri semnificative în acest sens, sau dimpotrivă, ataşamentul protagoniştilor pentru propriile angoase le-ar putea transforma în noi simboluri ale eşecului.

■

Rit și medicină în Camerun

Ionela Iacob

În 2002 am început, plină de entuziasm, cursurile Facultății de Litere, specializarea limba și literatura română – etnologie. Chiar dacă, de obicei, tinerii care se înscriu la această secție o fac în special din dorința de studia prima disciplină (limba și literatura română) și, eventual, de a deveni profesori, motivația mea a fost cu totul alta. Născută fiind în mediul rural, încă de la o vârstă destul de fragedă am fost fascinată de poveștile spuse de bătrâni din sat. Ceea ce mă atrăgea la aceste povești erau elementele cu substrat magic, referirile la diferite practici și ritualuri practicate în vechime, dar mai ales descrierea unui mod de viață care mie nu îmi mai era accesibil decât parțial, în măsura în care persoanele în vârstă îl mai urmau. Într-un cuvânt, eram atrasă de exotic, iar acest lucru explică cel mai bine opțiunea mea pentru etnologie și, mai târziu, pentru urmarea unui masterat de antropologie culturală. Bineînțeles, practica antropologică pe care am făcut-o în perioada masteratului și doctoratului nu viza exoticele culturi îndepărtate, ci societatea noastră românească contemporană, însă niciodată atracția față de ceea ce depășește limitele propriei noastre culturi occidentale nu m-a părăsit. Chiar dacă studiul antropologiei m-a determinat să dezbrac "exoticul" de aura de mister care îl înconjura și să înțeleg în alt mod culturile străine, dorința unui contact direct cu acel "altceva îndepărtat" a rămas intactă. Întrucât nu s-a ivit încă ocazia de a realiza o cercetare, sau cel puțin o călătorie, într-un spațiu neoccidental, am ascultat întotdeauna cu nesaț relatările celor care au avut această șansă. Ultima prelegere susținută în cadrul *Atelierului de Filozofie și Antropologie Medicală* a reprezentat o astfel de ocazie. Bazată pe experiența pe care doamna doctor Ildikó Turóczi a avut-o în contextul unei activități de voluntariat desfășurată în anul 2011 într-o comunitate din Camerun, această prezentare "*pe două voci*" s-a intitulat *Sincretismul religios-ritual și sincretismul medical în comunitatea indigenă din Esu (N-V Camerun)*.

În prima parte a acestei prelegeri, socio-antropologul Nándor L. Magyari ne-a furnizat câteva date despre Camerun, precum și o conturare teoretică a problematicii sincretismului cultural. Camerunul, fostă colonie germană, apoi franceză și engleză, este o republică centralizată, fapt care nu împiedică însă existența a aproximativ cincizeci de regate (*fondom*), printre care și Esu, guvernate fiecare de către un "rege" local. Există în Camerun circa 230 de triburi și populații diferite și aproximativ 250 de limbi native. Limbile oficiale sunt engleza și franceza, la care se alătură dialectul *pidgin*, cunoscut de majoritatea populației. Din punct de vedere religios, aproximativ 40% din populație sunt creștini, 20% muslimi, iar restul sunt adepți ai vechilor credințe tradiționale bazate pe *cultul strămoșilor*. Această împărțire este însă una artificială, deoarece caracteristica de bază a religiozității din Camerun, la fel ca în majoritatea statelor africane, este sincretismul. Indiferent de religia ai cărei adepți se declară, majoritatea oamenilor din Camerun practică în același timp vechile practici și ritualuri tradiționale.

Sincretismul, concept utilizat în special în context religios, este definit, în cadrul antropologiei culturale, drept "*mixtiunea specifică a unor elemente culturale, cum ar fi credințele religioase sau ritualurile aferente acestora, fundamental*

diferite între ele". Diferit de *integrare* sau *asimilare*, sincretismul presupune co-funcționarea unor *elemente și conținuturi culturale neconcordante*, provenite din culturi diferite. În acest context, Nándor Magyari a subliniat *necesitatea conviețuirii dintre formele și elementele culturale autohtone și cele (post)coloniale, precum și de adecvare a metodelor de transfer cultural eficient.*

Cea mai evidentă formă de sincretism se observă la nivelul credințelor religioase, însă nici celelalte sfere ale vieții nu sunt ocolite. Un exemplu evident îl constituie practicile medicale din fostele colonii, printre care se numără și Camerunul. În majoritatea acestor societăți post-coloniale africane, funcționarea sistemului biomedical occidental este deficitară. În Camerun nu există un sistem național de sănătate publică gratuit și nici măcar un sistem biomedical privat răspândit în tot statul. Serviciile biomedicale sunt limitate, iar acolo unde există, prețurile sunt inaccesibile pentru majoritatea populației. În consecință, oamenii apelează la vindecătorii tradiționali, ale căror tarife (bani sau produse), sunt mult mai accesibile. Apelul la acești doctori tradiționali nu se explică însă doar prin lipsa sau inaccesibilitatea serviciilor medicale de tip occidental. După cum arată numeroasele cercetări de antropologie culturală, practicile terapeutice întâlnite în orice societate umană sunt întotdeauna relaționate cu toate celelalte nivele culturale ale comunității respective. În ceea ce privește problematica bolii și a sănătății, mijloacele utilizate pentru prevenția sau vindecarea diferitelor boli nu pot fi înțelese înafara sistemului de credințe privitoare la originea acestora. Mai mult decât atât, concepțiile care vizează starea de sănătate sau de boală sunt strâns legate de credințele religioase, organizarea socială, relațiile de gen, precum și numeroase alte elemente care țin de contextul socio-economic și cultural al comunității respective. Devine astfel evident felul în care biomedicina occidentală este aproape întrutotul străină societăților non-occidentale, a căror viață cotidiană se ghidează după alte sisteme conceptuale privitoare la existența umană. Prin urmare, opțiunea predilectă pentru practicile de vindecare tradiționale se explică în special prin faptul că acestea corespund credințelor majorității privitoare la originea sănătății și a bolii.

În societăți precum cele africane, etiologia bolilor nu este plasată strict la nivel organic, deoarece aceste culturi nu operează cu dihotomiile specifice culturii occidentale: natural/supranatural, minte/corp, individ/societate etc. Abordarea oricărei boli ține întotdeauna cont de interdependența diferitelor nivele: natural, supranatural, comunitate, individ. Într-un astfel de sistem, cauza diferitelor boli este considerată a fi un dezechilibru survenit în sfera socială sau spirituală. Bolile reprezintă astfel simptome ale acestor dezechilibre, iar vindecarea presupune reinstau-

Black Pantone 253 U

rarea echilibrului inițial. Acest proces necesită diferite practici prin care se încearcă stabilirea unui contact cu lumea spiritelor şi reechilibrarea relațiilor dintre individ, comunitate şi forțele supranaturale.

Cea de-a doua parte a prelegerii, susținută de dr. Ildikó Turóczi, s-a axat pe prezentarea câtorva aspecte culturale şi sociale din cadrul comunității Esu din Camerun. După cum spuneam la începutul articolului, această prezentare s-a bazat pe experiența personală pe care doamna dr. Ildikó Turóczi a avut-o în timpul activității de voluntariat (în domeniul medical) desfăşurată în această comunitate în perioada septembrie-noiembrie 2011. Principalele elemente descrise au fost ritualurile religioase, practicile medicale şi câteva aspecte legate de organizarea socială a comunității.

În ciuda faptului că o mare parte a populației din Camerun a aderat la religia creştină catolică, practica religioasă din aceste comunități diferă esențial de ritualurile liturgice cu care suntem noi obişnuiți. Elementul esențial al oricărui ritual creştin din Esu este participarea activă a membrilor comunității, participare manifestată prin muzică şi dans, exprimări directe ale bucuriei, după cum au explicat aceştia. În acest context, prestația preotului se reduce la aproximativ cincisprezece minute.

Ceremoniile funerare sunt un alt exemplu de ritualuri sincretice, care pun probabil cel mai bine în evidență specificul vieții religioase din această regiune. Indiferent de credința religioasă la care a aderat persoana decedată în timpul vieții, familia acesteia poate opta pentru oricare din cele trei tipuri de ritual: cel creştin, cel tradițional (specific credințelor native), sau un ritual mixt. Elementele ritualice tradiționale surprind prin caracterul dramatic al acestora. În cadrul acestui "spectacol" al înmormântării, membrii comunității pun în scenă câteva momente specifice din viața persoanei decedate, cele considerate ca fiind definitorii pentru existența şi personalitate acestuia. Ildikó Turóczi a avut astfel ocazia de a asista la un meci de fotbal în timpul înmormântării unui fost jucător din echipa de fotbal locală, şi la o adevărată "ceartă" între o femeie din sat şi bătrâna care tocmai a decedat. Datorită acestor metode de rămas bun, precum şi prin alte performări ritualice, caracterul negativ al înmormântării este înlăturat în cea mai mare măsură. De altfel, după cum afirma Ildikó Turóczi, în comunitatea din Esu a întâlnit prea puține perspective şi atitudini negative asupra vieții, în ciuda condițiile foarte grele de trai.

La nivelul practicilor terapeutice, sincretismul medical întâlnit în Esu este reprezentativ pentru majoritatea fostelor colonii. După cum arătam în prima parte a acestui articol, sistemul biomedical occidental este foarte slab reprezentat în Camerun. În Esu, unde Ildikó Turóczi a activat ca medic voluntar, exista un cabinet medical în care lucra o singură asistentă. Echipamentele medicale erau aproape inexistente. Majoritatea oamenilor nu fuseseră niciodată consultați de un medic, toți apelând în mod constant la vindecătorul tradițional din localitate. Pentru oamenii din Esu, tratamentele biomedicale reprezentau metode terapeutice alternative, la care recurgeau pentru a-şi spori şansele de vindecare, fără însă a renunța la serviciile medicului tradițional. Considerându-se că bolile sunt determinate de anumite forțe supranaturale, vindecătorul local avea sarcina de a intra în contact cu lumea spiritelor, care puteau dărui vindecare pacienților, sau puteau comunica faptul că boala este incurabilă.

Un aspect important al acceptării practicilor biomedicale de către comunitate este colaborarea dintre medic şi vindecătorul tradițional. După cum s-a dovedit de atâtea ori, în special în perioada colonială, încercare de descurajare a apelului la mijloacele terapeutice tradiționale s-a dovedit un eşec, rezultatul fiind, nu de puține ori, rezistența localnicilor în fața noilor metode biomedicale. Acceptarea sistemului terapeutic şi etiologic tradițional, precum şi încercarea de a înțelege viziunile locale privitoare la boală, reprezintă o cale mult mai eficientă de acces a biomedicinii în aceste comunități.

Dincolo de informațiile valoroase transmise, prelegerea doamnei Ildikó Turóczi a impresionat prin implicarea afectivă a prezentatoarei în existența oamenilor din comunitatea din Esu, implicare care se făcea simțită în special în subtextul prezentării dumneaei.

Notă: Cei care vor dori să asculte în întregime prezentarea susținută de Nándor Magyari şi Ildikó Turóczi o pot asculta în varianta audio pe site-ul Atelierului de Filozofie şi Antropologie Medicală
http://afsam.eu/e107_files/uploads/Ildiko_Turoczi.mp3

■

patrimoniu

Gadget-urile artei. Criteriile excelenței (IV)

Criteriul auctorial. Arta ca profesie (II)

Vasile Radu

Libertatea individuală şi relativa prosperitate, abundența - care au caracterizat democrațiile vestice după cel de-al Doilea Război Mondial - şi solicitarea artiştilor la construcția ideologică a statelor totalitare în Est au fost de natură să creeze un climat propice artei prin multiplicarea opțiunilor individuale, pentru asumarea artei ca profesie, prin amploarea unei cereri artistice fără precedent din partea societății şi prin sentimentul de securitate şi de siguranță socială pe care îl percepeau creatorii odată cu aceasta. Situația era, însă, departe de a fi clară, iar statutul artistic era periclitat de ambiguitate atâta vreme cât se aplica doar intreprinderilor artistice de succes. Dincolo de egalitarismul ideologic primitiv care se aplica artiştilor din Est, dincolo de individualismul exacerbat de succes propriu pieței libere de artă din Vest, statutul artistului era minat de grave incertitudini sociale care îl făceau pe purtătorul lui mai degrabă un visător iremediabil decât un individ sănătos psiho-social, capabil să-şi asume singur rosturile supraviețuirii, fără nicio asistență socială, asemeni persoanelor cu dizabilități, față de care societatea, nu fără oarecare ipocrizie, îşi manifestă compasiunea.

Viziunea melioristă care a predominat în ultimul secol asupra filozofiei sociale a adâncit diviziunea socială a muncii aproape până la soluția găsirii unui loc sigur şi reprezentativ al acestui grup informal al artiştilor în cadrul societății. Locul şi scopul, mijloacele şi metodele de lucru, rezultanta muncii artiştilor erau clar stabilite în societățile autocratice din Est. Spre dezamăgirea creatorilor care vedeau în această ordine o presiune inhibitorie şi o lipsă a libertății individuale. Dimpotrivă, plurivalența opțiunilor dar şi riscul nereuşitei marcau artiştii din Vest. O masă confuză de creatori sugestionați adesea de marketingul pieței, manipulați de subtile speculații negustoreşti şi excesul de publicitate, privea admirativ spre exemplele artistice de succes, puține, câte erau, cu invidie sau resemnare, aspirând în taină să fie promovați în această „nouă aristocrație". În prima jumătate a secolului trecut exemplul cel mai notoriu de succes l-a reprezentat Pablo Picasso care, bazându-se pe calități artistice înnăscute, pe o remarcabilă inteligență practică, pe o inventivitate formală nemăsurată, pe suprasolicitarea mecanismului publicitar al epocii, pe buna sa cunoaştere a istoriei artei europene şi, nu în ultimul rând, pe capacitatea de a întreține şi edifica un sistem de relații sociale, devenit modelul unei generații a cărei forță explicită a influențat atât Vestul cât şi Estul european. El nu rămâne însă, din păcate, decât un exemplu de reuşită individuală, unul din puținele edificat de însuşi artistul încă din timpul vieții. Majoritatea confraților săi au rămas, după o carieră artistică aproximativă, după un succes relativ în timpul vieții, în grija posterității interesate prin galerişti, critici şi istorici de artă. sau, ceea ce a fost mai rău, în grija propriei familii moştenitoare. Orice judecată postumă asupra valorii acestora neputându-se sustrage factorilor de piață.

Seria reuşitelor începută cândva de Picasso a fost continuată în a doua jumătate a secolului trecut prin Joseph Beuys. Artistul german căruia nu i-a fost străin modelul „Picasso" şi-a construit succesul pe originalitatea unei opere care avea la bază povestea propriei vieți, asigurându-şi astfel resursele de succes nu atât prin abilitățile artistice ale propriului talent, cât prin originalitatea sa intelectuală, devenită un factor exponențial de multiplicare a succesului public într-o lume în care exemplul de serie pierdea sistematic în fața originalității „supradotate." Artistul s-a inventat ca personaj - inclusiv ca apariție publicitară - cu pălăria şi jiletca sa inconfundabile, condus de o mitologie proprie, animat de idei sociale - un fel de cârlige şi ancore pentru public - cucerind structurile consacrate şi recunoscute de către indivizi în cadrul societății. A pornit prin a introduce propriile sale idei în lumea academică tradițională, creând în anul 1966 aşa-numitul „Partid al Studenților", iar apoi o „Universitate liberă internațională" (1972) impregnată de

20 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Vultur de aramă, operă a celebrului artist german Cristophe Jamintzer (1563-16189) din Nuremberg, aflat în tezaurul regelui Cristian al IV-lea al Danemarcei. Din anul 1628, acest obiect, devenit simbol al puterii ruseşti, amanetat la Arhangelsk, de regele danez ca urmare a pierderii războiului de 30 de ani, ajunge la Kremlin.

activităţi politice şi sociale diverse în care un loc central îl ocupa recuperarea istoriei - în speţă, istoria celui de al Doilea Război Mondial - din perspectiva reconciliantă a unei Germaniei învinse. Mistic, ironic şi ambiguu, Beuys a fost intelectualul de succes al anilor '70 ale cărui discursuri şi idei se susţineau reciproc prin cuvânt, gest şi operă. Totul presărat de un adevărat cult al personalităţii proprii şi de gustul pentru senzaţional. Această personalitate a avut o influenţă decisivă, (mai ales după ce şi-a asumat şi un anumit limbaj al ştiinţei (bazat pe cercetările fizice ale lui Nils Bohr şi Martin Heisenberg) şi asupra artiştilor români din ultimul sfert al secolului trecut, mai ales a acelora cu vocaţie intelectuală (conceptualişti). Demonstrativ prin „Instalaţiile sale" el a trasat cu o anumită eleganţă conceptuală un paralelism cu arta actoricească şi vocaţia sa intelectuală, sugerând o altfel de „insolenţă" ideatică, ceea ce i-a atras epitetele de „cabotin" şi „lipsă de bun gust", din partea detractorilor.

Aceste reuşite nu sunt decât forme miraculoase ale unui succes asigurat prin efortul explicativ al artistului care oferă spre public şi interpreţi „hrana semi-digerată" a unui mesaj din ce în ce mai consonant cu societatea placidă în faţa fenomenului artistic, cu publicul pasiv, deprins să renunţe uşor la postûrile active în folosul „posmagilor muieţi" care caracterizează lenevia intelectuală şi nu radicalismul teoretic al ultimilor ani ai secolului al XX-lea. Dar, ca de obicei în istorie, acestea nu sunt decât fabuloase excepţii care confirmă regula asprei vieţii pe care şi-o asumă artistul împins de presiunea propriei sale vocaţii. Marea masă a creatorilor, lipsiţi de florilegiul acestor calităţi de excepţie plănuiesc şi ating cu greutate scopurile lor artistice, fiind arareori răsplătiţi cum se cuvine de publicul puţin convins de valoarea materială a operei. După dispariţia Academiilor ca foruri valoric rezolutive - ceea ce însemna şi asumarea unei oferte de viaţă pentru artist - câştigarea libertăţii creaţiei a însemnat decăderea din paradisul prosperităţii sociale şi a intelectualităţii manageriale unde a fost adeseori tolerat. Şansa actuală a artistului este să-şi redobândească recunoaşterea socială a profesiunii lui şi asumarea în cadrul diviziunii sociale a muncii a unui loc stabil justificat şi necesar. Plasându-se într-un grup social cu limite şi caracteristici destul de labile, cu un exces de liberă iniţiativă, dar şi cu pericole şi riscuri pe măsură, artistul contemporan are destul de puţine posibilităţi de obiectivare faţă de societate. În speţă, este vorba despre independenţa economică, dobândirea traiului de pe urma profesiei artistice, autodeterminarea sa publică, prin autodeclararea sa ca artist şi prin demonstrarea unei competenţe specifice cum ar fi, de pildă, diploma de la Şcoala de Arte Frumoase. Nici separat şi nici împreună, aceste condiţii nu legitimează profesional artistul în afara recunoaşterii sale publice şi a recompensei sociale pe care societatea se simte obligată să i-o atribuie. În lipsa acestui criteriu, putem vorbi de orice altceva, inclusiv de motivaţii patologice. Tratarea bolilor sociale fiind, conform jurisdicţiei OMS, o necesitate preluată de societate. Arta fiind prin excelenţă un domeniu al individualismului exacerbat, inclusiv în formele lui mimetice, sunt destul de rare exemplele de solidaritate socială şi generozitate a tratării subiectului la nivelul managerilor sociali sau al cercetătorilor care rezumă experienţa teoretică a societăţii cu scopul legiferării ei. Eliot Friedson şi Francois de Singly spun că „artele ca profesie oferă exemplul unei activităţi productive reale, însă teoretic confuze", ceea ce face ca acestea să nu intre în câmpul statisticii oficiale uzuale.(1)

Deşi societatea evită, în ansamblul ei, să definească profesia artistică, artiştii luptă pentru aceasta prin crearea propriilor asociaţii profesionale. Cea mai veche şi cea mai puternică asociere de acest fel este modelul anglo-saxon care a reuşit să impună public statutul său şi să îşi creeze propria sa piaţă de artă. Aceştia sunt paşi importanţi pe calea profesionalizării artei, dar nu suficienţi fără intervenţia instituţiilor de învăţământ, funcţionând ca un reziduu fantomatic al vechilor academii regale (create pentru uzul curţilor regale), care adaugă disciplina pregătirii şi munca sistematică, omologată, alăturându-le inefabilului criteriu al vocaţiei individuale, opus artizanatului mecanicist de tip burghez. Din acest punct de vedere, profesionalizarea artistică prin învăţământ este comparabilă cu învăţarea profesiilor liberale - dreptul şi medicina - apărând în secolul al XIX-lea şi având un caracter eminamente privat.

Filozoful Herbert Spencer încearcă o primă justificare a existenţei profesiunii artistice, identificând artiştii cu „muncitori intelectuali" a căror muncă avea ca scop „ameliorarea socială a existenţei". Este oare suficient? Prosperitatea americană din secolulal XX-lea este în măsură să îndulcească această postûră: artiştii sunt alăturaţi tehnicienilor profesionişti şi managerilor, proprietarilor şi clericilor pe piaţa muncii. Nu rare sunt cazurile în societatea noastră când se apreciază greşit profesiunea artistică, asimilabilă uneori savanţilor şi filozofilor, poeţilor şi muzicienilor, „maeştrilor" şi „meşterilor" artizani ai faptelor! Cândva vie, mai pluteşte asupra artistului aripa sufletului damnat, melancolic sau insurgent radical, de geniu, cu o vocaţie politică asemănătoare marilor condotieri. Chiar dacă luptele lor sunt jocuri benigne, sau, fiind în serviciul monarhilor, au cutezat cu obrăznicie şi nerecunoştinţă să muşte mâna care îi mângâie cu apetitul unor saltimbanci shakespearieni, asumându-şi o autoritate genetică, demiurgică. Derobaţi de postûra de interpreţi ai Dumnezeirii şi amestecaţi printre muritori, ei se supun criteriilor acestora. Iar, potrivit acestora, ştiinţa şi erudiţia, talentul, sunt criterii economice secundare, definindu-i pe deţinătorii lor ca „paraziţi" - în afara acelora care îndeplinesc postûra de profesori şi care trebuie oricum să-şi demonstreze calificarea artistică potrivit normelor de diviziune socială a muncii din învăţământ, lipsiţi de adevăratul lor statut care conferă un preţ al muncii lor ca artişti, fiind asimilaţi, tot de americani, aceluia de muncitor productiv (worker, labor). În interiorul conceptului de „profesiune artistică" există o contradicţie flagrantă: „meseria care presupune asigurarea unui venit prin executarea unei competenţe productive, specializate în cadrul diviziunii muncii" (2) şi producţia artistică - rodul unui liber arbitru, fiind creată nu dintr-o necesitate socială, ci asemeni unui efect halucinogen, urmând apoi ca artistul însuşi sau restul profesiunilor angajate să-l reprezinte, să justifice şi să facă necesară această muncă a lor.

Ar mai fi de spus că declinul identităţii profesionale al artiştilor, aşa cum era aceasta înţeleasă în secolul al XIX-lea, poate fi percepută ca un efect secundar al succesiunii Avangardelor artistice de pe cuprinsul secolului al XX-lea şi ca un fenomen de concurenţă în interiorul breslei. Lipsa de coeziune socială şi politicile agresive individuale, goana după notorietate şi vedetismul intrinsec al multor individualităţi au lovit în edificul unei percepţii comune a artei, dărâmând contextul omogen al „stilurilor", „curentelor" comune, pe locurile rămase libere, înălţându-şi coamele semeţ şi, adeseori, ostentativ, singulare, alte personalităţi care au exploatat acest nou context.

O politică laborioasă de relansare a profesiunilor artistice trebuie să rezide în tentativa de a regrupa creatori, descoperindu-li-se un loc social în cadrul diviziunii muncii şi justificarea lor economică prin cucerirea pieţei de artă. Orice tentaţie de a subjuga interesul colectiv de către anumite personalităţi, dar mai ales, ceea ce este mai grav, îndreptarea efortului managerial spre argumentul formativ, exacerbând rolul şcolii, în speţă al Academiei, în dauna unui statut social al breslei şi decapitarea legăturii intrinseci cu piaţa liberă de artă - singura care justifică, în noile condiţii existenţa artistului - sunt de natură să deprime creativitatea şi să folosească „resursele speciei" de câţiva abilitaţi din categoria Feţilor Frumoşi care culeg „lăptucile" din grădina Ursului. Academiile şi şcolile de artă reînnoiesc la nesfârşit exerciţiul unei creaţii fără finalitate, o adevărată „formă fără fond" manevrată ca o teorie a succesului, asigurând, în schimb, declinul sigur al unei profesii, fapt verificat de câtva ori în istorie. Mai gravă este relaţia împotriva naturii instaurată între muzeu şi şcoală, care alătură formarea artistică de posteritatea muzeală, în credinţa naivă a unei subtile utopii funcţionale potrivit căreia şcoala, ca şi muzeul, asigură consacrarea şi, prin aceasta, posteritatea operei. O astfel de tehnică frauduloasă de raţionament, scoate de sub autoritatea judecăţii de valoare omul şi viaţa artistului, dizolvând apetitul său de luptă şi capacitatea sa de a se verifica social şi artistic în contact cu societatea. Arta nu există numai prin instituţiile sale, în afara vieţii, iar muzeul nu poate fi un început de drum, ci doar sfârşitul lui.

Note:

1. Dinu Gheorghe, *Arta ca profesie*, în culegerea *Sociologia percepţiei artistice*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1991, pag 165.

2. Hannah Arendt, *The Human Condition*, Paris, 1958 şi R. Moulin, J.C. Passeron, D. Pasquier, *Les Artistes. Essai de Morphologie Sociale*, Paris, 1985.

■

Black Pantone 253 U

Despre o imposibilă „despărțire”

(urmare din pagina 3)

măcar în chip de denigratori, îşi rezervă o glorie tristă. Pentru vanitosul Grama (un critic „zoilic” al vremii lui, zice C. Cubleşan, dar nicidecum un neinformat), Eminescu nu era, la 1891, „nice barem poet”; pentru unii dintre „exegeții” de azi, poezia sa ne oferă doar „un dangăt spart”. Eminescu, însă, „lucrează” în noi, e *un mit productiv*; e chiar o fatalitate. Mai exact (observația a fost făcută de Nichita Stănescu), noi „suntem ai lui”. Aşa fiind, cinstindu-ne valorile, nu trebuie să vedem în prezența Poetului un mit tiranic, ci o funcție modelatoare, întreținând „o neliniște perpetuă” (Eugen Simion). Dacă vorbim de o *idee Eminescu*, ea priveşte, îndeosebi, spusele lui Nietzche: un popor se defineşte nu atât prin oamenii săi mari, cât, mai ales, prin felul în care îi recunoaşte şi îi cinsteşte. Iată întrebarea care ar trebui să ne chinuie. Posteritatea lui Eminescu rămâne o continuă *provocare*.

*

Disputat cu febrilitate, aşadar, răstălmăcit, falsificat (conjunctural, de regulă), Eminescu, suportând varii „jocuri de imagine” a fost, de fapt, *o victimă*. O victimă, spunea Aurel Sasu, a „mediocrității noastre istorice” (4, 15), folosită în chip de *unealtă*. Taberele în conflict (apărători indignați vs contestatari iritați) au exploatat, fără milă, *tema Eminescu*. Încât, ceea ce ştim azi despre marele poet este ceea ce au făcut alții din Eminescu: tratat festivist, cu admirație protocolară, mortificat prin obligativitate şcolară, mustrat, trecut prin demascări, revizuiri, penalizări etc., supus ironiilor şi corecțiilor sau, dimpotrivă, îngropat sub stratul grosier al aberațiilor pioase. Fiindcă, negreşit, „caracuda publicistică” (4, 16) se înfruptă cu astfel de enormități, exagerând în ambele sensuri. Un Eminescu confiscat, clişeizat, desfigurat, împovărat prin cumul etichetologic (profetism, titanism, ecumenism, teleportare ş.a.) şi, mai ales, necitit, sfârşeşte prin a fi înstrăinat de sine. Acesta e marele pericol al despărțirii de Eminescu. La care se adaugă, evident, disprețul pentru un poet „inert şi ridicol”, cum îl vedea Cezar Paul-Bădescu, cel care a încropit şi antologia dedicată *Cazului Eminescu* (Editura *Paralela 45*, Piteşti, 1999), adunând acolo „polemici, atitudini, reacții” din presa anului anterior pentru a condamna un „monstruos cult”; urmând, se ştie, buclucaşului număr al *Dilemei* (nr. 265/27 februarie - 5 martie 1998) când, impulsionați de acelaşi „monitor”, un grup de tineri furioşi, devenind celebri peste noapte, au pus la cale „execuția”.

Mistificată, anexată şi „recuperată”, livrată la comandă sub ambalajul unor sloganuri critice cu viață scurtă, opera lui Eminescu a fost, în funcție de împrejurări, *reciclată politic*. Să amintim, de pildă, strădania fostului dentist I. Vitner, cel care, tipărind monografia *Eminescu* (ESPLA, 1955), dovedea „o precoce condiție dogmatică” (cf. Marian Popa). Demonstrația sa, în pofida unor scăderi ideologice şi a „ideilor dăunătoare” dibuite vigilent în opera eminesciană, propunea, selectiv, imaginea unui creator progresist, de „răsunet larg”, pactizând cu „poporul oprimat” şi înfruntând „ticăloşia” *Junimii*. Fiindcă „ura lui Eminescu împotriva exploatatorilor”, „suflul de revoltă” manifesta, regretabil, şi „rezolvări confuze”, poziții „înapoiate”, cum incrimina, în 1950, un N. Moraru, prea convins că marele poet n-a adâncit „legile luptei de clasă”, oferindu-şi compensativ un „refugiu reacționar în trecut”. În plus, cercul junimist ar fi fost „izvorul marilor (sale) nefericiri”, conchidea I. Vitner, semnatar, printre altele, al unei broşuri dedicate *Problemelor moştenirii literare* (1949). Îndreptățit, astfel, a vitupera în limbajul propagandistic al epocii, evaluând feroce, vizând exemplaritatea, moştenirea literară prin filtrul proletcultismului.

Bineînțeles, efortul lui I. Vitner (devenit, peste ani, subtil exeget camusian) rămâne doar „o întreprindere demonstrativă”, căzând în rizibil clişeistic, anulată de posteritatea imediată, observa Constantin Cubleşan (5, 75). Totuşi, dacă exegeza acuză saturația clişeelor-metaforă, n-ar trebui să persiflăm funcția lor cognitivă, atrăgea atenția Gheorghiță Geană; clişeele personologice, de cert neutralism gramatical, au o „valoare esențializatoare” (6, 67).

Pe de altă parte, pusă voios în circulație, zestrea clişeistică pare a ne scuti de povara revenirii la text. Iată, denunțată pilduitor de Marta Petreu, imaginea falsă a *antisemitului implacabil*, impusă în spațiul public şi vehiculată obositor. Eminescu, scrie prob eseista, n-a făcut din *cestiunea izraelită* „una de rasă sau de religie, ci una economică” (7, 55), gazetarul - ca „asimilaționist” (7, 52) - sperând că evreimea se va integra: „se vor preface în trup din trupul nostru” (cf. *Timpul*, 1 august 1879). Or, cuziştii şi legionarii, ca „moştenitori abuzivi” (7, 58), n-au sesizat această toleranță (condiționată, e drept); şi nici „îmblânzirea tonului” (7, 57) în gazetăria eminesciană, cronologiceşte judecând. O colecție de neadevăruri, greu de dislocat, străjuieşte încă viața şi scrisul eminescian, intuițiile sale („tulburătoare”, nota Theodor Codreanu), dar deformate de zelatori, favorizând, curios, tocmai *despărțirea lui Eminescu de Eminescu*. Un Eminescu înstrăinat de sine, venind dintr-o lume acum scufundată şi care avea tot dreptul să scrie rugător: „pe mine / Mie redă-mă!”

Dar o despărțire „sporitoare”, după vorba lui Noica, ar fi de dorit. În sensul că am părăsi vechi şi bătătorite poncife. Cum ar fi, bunăoară, eroarea criticii noastre de a se fi cramponat de imaginea-şablon a ultimului mare romantic european (ca unică efigie), chestiune care, certamente, a descurajat interesul vesticilor. Corecțiile aduse (fără a părăsi stratul romantic), insistând pe „biografia interioară” (la George Munteanu), semnalând preexistențialismul eminescian (Edgar Papu) şi acel „suport existențial complex”, folosit de Mihai Cimpoi (grila mitopo(i)etică şi critica ontologică) sunt achiziții care s-au impus definitiv. Ioana Em. Petrescu (la noi), Rosa del Conte, cu fiorul cosmogonic, şi Svetlana Paleologu-Matta („abisul ontologic”) au atras atenția asupra *ființei tragice*; mai nou, Ioana Bot, respingând „lectura leneşă”, consideră, cu argumente plauzibile, că la Ioana Em Petrescu aflăm chiar „o istorie internă a poeticii eminesciene ca mitologie a revoltei împotriva limbajului” (8, 120 n.). Vizitat de „gânduri uriaşe”, poetul refuză reducționismul romantic şi se dezvăluie, în odiseea receptării, ca *revelator al ființei*, con-viețuind cu noi. Urmează ca, la rândune, să pătrundem lecția eminesciană.

Or, la acest capitol, am văzut, suntem martorii unei „monstruoase inadecvări”, sesiza Andrei Pleşu, iritat de zelul idolatru dizolvat în festivități zgomotoase; un „pretext gras al exhibării de sine”, constată eseistul (9, 49), propunând drept soluție o „tăcere purificatoare”. Evident, nu-i vom urma sfatul. După cum nici dorința lui Mircea Cărtărescu, colorată utopic (văduvit de „o imagine coerentă”, frustrat că nu l-a putut întâlni, convins că Eminescu „nu arăta în niciun fel a poet”), nu poate fi împlinită. Autorul *Levantului*, disperat, refuză „ceea ce mi (ni) se vinde astăzi drept Eminescu”, „obscurizat de mit şi adulație” (10, 10); şi, pendulând între atracție şi demitizare, ar dori, în familiaritate, să recupereze imaginea *poetului viu*, „aşa cum a fost”: prins în plasa frământărilor şi grijilor, neînțeles, dezordonat, cu trupul ruinat, uzat, în „masturbație intelectuală”, contemplându-şi declinul, supus falsificărilor de tot soiul, adâncindu-se în propria-i ființă. Un biet ziarist rătăcit în forfota bucureşteană, desfăşurând - prin „grandoarea minții” - un „front cognitiv uriaş” (10, 21). Fie şi „omul lui Darwin” (cum l-a descris Matei Eminovici), fie şi „lipsit de maniere” (zicea Mite Kremnitz), *boemian* (în viziunea lui Titu Maiorescu), *ştiind însă cine este* înainte de a deveni Eminescu.

Evident, „captivitatea” bolii, epigrama lui Macedonski, rumoarea publică, moartea etc. au fortificat voga eminesciană, îndeosebi pe unda emoțională. Într-o scrisoare trimisă canonicului

Onița Mureşan — *Ofelia,* (detaliu)

Grama, la 1 decembrie 1891, Macedonski, recunoscându-şi adversitatea, îl considera pe teologul blăjean „confrate de luptă", neînchinător „minciunei"; ceee ce ar explica (fără a justifica) ingrata sa posteritate, în pofida unor exegeze temeinice, de la T. Vianu la Adrian Marino. Să reamintim că nedreptățitul, totuşi, Macedonski, urmărit în posteritate de ecoul nefericitei epigrame şi sindromul persecuției, negativizat, consacrat sub figura Zoil-ului (sugerată, anterior, de Alecsandri), a trezit, ca „uzurpator", o *mişcare sentimentală* de necontrolat, de mare impact emoțional. „Răsunetul" acelei furtuni, constatase T. Vianu, masca, de fapt, „ciocnirea" / opoziția a două mentalități. Iar gestul macedonskian poate fi considerat, nota subtil Iulian Costache, „un precedent al *despărțirilor nereuşite* (subl. n.) de Eminescu" (11, 189). Astfel de tentative vor eşua repetat. Până şi V. Nemoianu, „îmblânzind" acum postmodernitatea (o „condiție periculoasă", zice spăşit), va recunoaşte că, sub tumultul schimbărilor, în plin *haosmos*, într-o epocă fluidă, de mare plasticitate etc. va trebui, salvator, să redescoperim „fragmente" de *continuitate* şi *identitate*. Încât clamata *despărțire de eminescianism*, recomandată cândva (1990), cade în ridicol.

Topind vârstele lirice, tinzând, în deplinătate, spre românismul sublimat, Eminescu are, cu temeiuri filosofice, un *rost arheic*. El este şi rămâne un *punct de fugă* (Marin Mincu), de un vibrant patriotism, într-o vreme în care vocabula cu pricina, folosită inflaționar, abuziv de o propagandă turbulentă, urmând „muțeniei" din comunismul primar (aşa-numita „cultură proletcultistă"), a devenit o vocabulă *non grata*. Nicidecum o tutelă anihilantă, castratoare. Încât „poetul nepereche" (G. Călinescu, 1964), ivit sub nimbul miracolului, suferitor pentru soarta românității, are şi *dreptul de a fi contestat*. Dar față de Eminescu, avertiza C. Noica, con-viețuind cu el, trebuie „să ne aşezăm în răspundere". N. Iorga, în 1930, scria mustrător: „îl pomenesc mulți, îl studiază câțiva şi nu-l urmează nimeni". Încât, acelaşi Noica, acceptând punerea lui *în cumpănă*, cerea – imperativ – să fie făcută „cu tot atâta cuprindere şi belşug de idei". Cine ar fi cutezătorul? Chiar ivindu-se, nimeni, dincolo de opțiuni, rivalități, orgolii inflamate etc., nu poate semna ex-comunicarea. În cazul lui Eminescu vorbim despre o *despărțire imposibilă*.

Note

Horia-Roman Patapievici, *Eminescu şi viziunea paradiziacă*, în *Orizont*, nr. 4(1555)/2012, Anul XXIV, Serie Nouă.

Theodor Codreanu, *Istoria „canonică" a literaturii române, Princeps Edit*, Iaşi, 2009.

Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Editura *Cartea Românească*, Bucureşti, 2008.

Aurel Sasu, *Manipularea ideii de Eminescu*, în *Tribuna*, nr. 235/16-30 iunie 2012.

Constantin Cubleşan, *Ion Vitner: „Eminescu"*, în *Însemnări ieşene*, nr. 3/2012, Anul IV.

Gheorghiță Geană, *Funcția cognitivă a clişeelor de limbaj: o problemă de eminescologie*, în *Glasul Bucovinei*, nr. 4(72)/2011, An XVIII (studiu preluat din *Viața Românească*, nr. 1-2/2001).

Marta Petreu, *De la Junimea la Noica: studii de cultură românească, Polirom*, Iaşi, 2011.

Ioana Bot, *Eminescu explicat fratelui meu*, Grupul editorial ART, Bucureşti, 2012.

Andrei Pleşu, *Eminescu şi recitatorii*, în *Comédii la Porțile Orientului*, ediția a IV-a, *Humanitas*, Bucureşti, 2012.

Mircea Cărtărescu, *Eminescu: visul chimeric*, ediția a II-a, Editura *Humanitas*, Bucureşti, 2011.

Iulian Costache, *Eminescu: Negocierea unei imagini*, Editura *Cartea Românească*, Bucureşti, 2008.

■

ipote(nu)ze

Dorin Tudoran şi Timothy Garton Ash: anatomia şi fiziologia lui Mefisto

Vasile Gogea

Celor care s-au încumetat la lectura volumului *Eu, fiul lor. Dosar de securitate* (Editura *Polirom*, 2010), al poetului Dorin Tudoran, le propun să citească în paralel şi *Dosarul meu de securitate. O altă versiune a vieții* (Editura *Humanitas*, 1999), de Timothy Garton Ash (celebru datorită volumului *Noi, poporul*, tradus în peste cincisprezece limbi).

Două cărți „întunecate", dar care, puse față în față au darul de a se „lumina" una pe cealaltă. Amîndouă explorează mai mult decît *un dosar*, chiar *o viață*: *„viața persoanei care eram atunci"* – cum mărturiseşte Timothy Garton Ash. Dar, ne avertizează autorul, fost obiectivul *Romeo* pentru structurile operative ale *STASI*, aceasta *„nu e totuna cu viața mea. Ceea ce numim viața mea este doar o versiune rescrisă neîncetat a propriului nostru trecut.* Viața mea *este autobiografia mentală cu care şi prin care trăim. Ce s-a întîmplat cu adevărat este altceva."* Acest *altceva*, care ține de „lucrarea" lui *Mefisto* în lumea orwelliană a Estului totalitar-comunist constituie „ținta" demersului demistificator întreprins de ambii autori citati. Şi, îmi pare, citind ambele volume, că o fac în modalități complementare: Dorin Tudoran – reconstituind „anatomia" molohului (o „disecție" subtilă şi meticuloasă), iar Timothy Garton Ash – descifrînd „fiziologia" ascunsă a acestuia (modul de funcționare „discretă" a „organelor"). Două expertize de „medicină legală" a uneia şi aceleiaşi crime morale.

E adevărat, diavolul nu se priveşte, nu poate să se privească el, pe sine în *oglindă*. I-ar fi fatal. Dar umblă prin lume, ascuns în spatele unei infinități de oglinzi strîmbe, mincinoase, încercînd să substituie lumea cu aceste imagini hîde. A încercat, el *Ucigă-l toaca*, să-i fure chipul adevărat şi lui Dorin Tudoran. *„Eu însumi rămîn pentru mine însumi acel altcineva."* – notează cu o nemăsurabilă tristețe acesta. Şi, mai departe: *„De la o vreme, nu am mai fost fiul mamei mele – Maria – şi al tatălui meu – Gheorghe. Am fost înfiat ilegal, practic răpit, de femei şi bărbați foarte interesați de grupa mea de sînge şi foarte iritați de structura mea genetică. Vocația lor a fost exact cea care l-a făcut celebru pe Josef Mengele. şi-au luat şi li s-a dat dreptul să preia un om viu, cu genele lui forte şi genele lui slabe, şi să livreze ochiului oficial şi celui public un produs. Au furat un om viu, deci imperfect, şi au creat o fantomă cu mult mai perfectibilă, motiv pentru care o întorceau dintr-o parte în alta a eprubetei."* *Eprubeta* nu era altceva decît infernul cotidian în care nu ştiai, nu mai ştiai dacă eşti un mort viu, sau un viu mort. Dorin Tudoran a rămas viu. Chiar dacă i s-a dijmuit brutal viața. Chiar dacă i-a fost agresat trupul. A rămas viu pentru că şi-a salvat sufletul. În ciuda tentativei criminale de „înfiere", el a rămas fiul mamei sale şi al tatălui său, soțul soției sale şi tatăl fiicei sale. A rămas, în plus, poet al limbii române. *A rămas, rămîne, va rămîne pur şi simplu*. Ceea ce, desigur îi va fi îngrozind pe „părinții săi adoptivi", cum şi pe, vai, prea mulții „frați vitregi" descoperiți în biografia satanizată a lui „eu, celălalt"!

Ne spune, oare, altceva în finalul cărții sale Timothy Garton Ash?:

Onița Mureşan *Poezia Proserpinei* (detaliu)

„...de undeva din spatele textului pe care tocmai l-am scris, se aude vocea lui Dietrich Fischer-Dieskau, înregistrată în 1958, în toiul Războiului rece, cîntînd splendidul Lied tenebros al lui Schubert. Ce tată nu e emoționat cînd îl aude?

Tatăl călătoreşte prin noapte şi vînt, ținînd copilul strîns la piept şi ferindu-l de frig. Vocea cîntărețului este puternică şi fermă. Din noapte apare craiul ielelor şi începe să-l ispitească pe copil cu frumoasele versuri: despre flori multicolore, veştminte aurite şi jocuri grozave; despre fiicele lui care-l vor legăna, vor dansa cu el şi îl vor adormi cu cîntece. Şi dacă se împotriveşte – vocea devine deodată aspră – atunci va folosi forța. Pe fundalul amenințător de insistent, se aud strigătele copilului: «Tată, tată, mă smulge de lîngă tine.» Tatăl, disperat, îşi zoreşte calul. În sfîrşit ajunge acasă. Vocea de abia se mai aude: «În brațe... ținea... copilul... mort.»"

Eu, fiul lor tocmai despre asta ne „povesteşte". Şi ar trebui să ne şi învețe: cum să ne ferim de „craiul ielelor". Care are chipul lui Mefisto şi „trupul" *Securității*. Poate că nu totdeauna ne ia viața (chiar dacă ne-o „scrie"), dar totdeauna ne pune în pericol sufletul. Sau, cum scrie Dorin Tudoran: *„Te afli în fața unui monstru imens, ce se dezvoltă prin sciziparitate – în locul tentaculului tăiat, cresc zece. Pînă nu moare dinăuntru, de dinafară fiara nu poate fi înfrîntă. Şi, de dinăuntru, fiara n-a murit. Şi-a schimbat doar culoarea cernelii paralizante pe care o aruncă asupră-ne."* În micul meu *Tratat despre înfrînt*, stabileam: *„Prima regulă a înfrîntului va fi de a-şi organiza viața în aşa fel încît să supraviețuiască învingătorului."* Dorin Tudoran a reuşit acest lucru, fără să facă niciun „pact cu diavolul". Pentru că el a ştiut că nu e permis „să te faci frate cu dracul pînă treci puntea", căci, atunci i-ai „înrudit" cu el pe toți ai tăi. Chiar dacă, în „oglindă" se vede, de multe ori altfel. Dar, e oglinda diavolului.

■

Singur printre poeți

Cluj-Budapesta-Bratislava-Brno-Praga-Cluj

Ștefan Manasia

6 noiembrie 23:00, Cluj

Autogara Fanny aduce money. Părinți, studenți, neoproletariat – aşteptăm autocarul OrangeWays spre Budapesta. Plouă mărunt, şoferul nu ştie românește, nici însoțitoarea de bord. Îmi cam dispare cheful ca, odinioară, lui Rulfito. Latina secuilor: engleza. Adorm şi pesemne că sforăi pînă la graniță: în jurul meu numai liniște şi bunătate. Am locul la geam deasupra roții din spate, dreapta. Tresar prin somn, văd spîrcuri de stele, Rarița, Carul Mare. Grănicereasa îmi întinde ID-ul, pot dormi la loc. Dimineața urinez şi mă spăl într-o baie uriaşă, pereți de gresie, cu toate astea neverosmilă, sub complexul benzinăriei Moll. Deasupra e bufet suedez, de-o opulență orientală. Keep the money, Seasick Steve, întoarce-te la sandvişul cu pastramă şi brînză topită, la merele ionatane roşii pe care Ea ți le-a pregătit în ajun.

7 noiembrie

La 5 dimineața în fața Autogării (buszmegálló) OrangeWays, Budapest Nepliget. Autogara e sub tribuna stadionului scorojit, murdar. Altădată a consemnat atîtea victorii ale socialismului. Sala de aşteptare, pînă la 8 (cînd pleacă autocarul meu, de Praga), e-nchisă. Din gura metroului ies dragoni care ne biciuiesc nările pînă la sînge, damfuri calde: mîncare, transpirație, alge. Mai am o oră şi va ieşi soarele, ca o splendidă şuncă în omletă, peste clădirea înaltă pe care stă scris, albastru electric, Budapest Nepliget. Şi cînd soarele-i strivit de bunul Dumnezeu pe linia orizontului, reîncălzindu-mi fața şi geaca, mări, coboară trei dintr-un taxi şi tustrei încearcă să intre prin aceeaşi portieră ca să ia de guler taximetristul. Acela se retrage cu Fiatul printre stîlpi, războinicii silabisesc dinaintea tribunelor verzi: O R A N G E W A Y S. Capul răutăților poartă palton negru seinfeldian, peste tricoul şi şortul aurii, în picioare, şlapi de plastic albaştri. Pare conceput la Polul Nord de un inventator rus şi o siderurgistă suedeză. Mijlociul are sacou negru flauşat peste colanții tot negri. În picioare, balerini maron şi şosete trei sferturi de-un verde turbat: dintre toți, mi-i cel mai drag. El descifrează literele, biletele de călătorie, harta Europei Centrale. Cînd trece ca un cocoş tînăr printre studentele congelate, în urmă rămîne fragranța unui parfum scump şi bunăvoință unlimited. Le abordează fără menajamente, cu acel colosal surîs nordic, cabalin. Mezinul, dacă nu mi l-ar evoca pe Mihai Mateiu de acum un secol, nici n-ar merita povestit: jeanşi cu curul jos, hanorac peste o mînă de oase, pielea vînătă recoltată de la IML. Tata lor se întinde pe asfaltul înghețat şi adoarme instant, canar sfidător, cei doi se întind şi ei, de o parte şi de alta, încercînd să-i formeze plăpumioară din mîinile şi picioarele lor ca nişte proteze nereuşite. Într-un colț, pe trepte dezafectate, cu spatele la noi, neparticipînd la tot ritualul ăsta, e gîsculița clujeancă, colanți negri & tenişi roz, strînsă în jurul paharului de cafea, a cărui fierbințeală se evaporă-n lumina Budapestei. Craii şi-au luat acum pantaloni groşi, au înconjurat-o pe însoțitoarea de bord minionă a autocarului de Cracow. Frumuşică, amabilă, şatenă, cizmulițe arămii. Tata lor achită biletele, se pişă pe uşa sălii de aşteptare (încă închisă), coboară la metro, revine cu un sandviş uriaş şi-l devoră sub privirile extatice ale celorlalți. Apoi urcă în maşina care se clatină. Soarele ne îmbracă în aur roşiatic, din cer coboară porumbei, traficul redevine uman, se deschid uşile autocarului de Praga: voi merge aproape singur, mă aşez în față: în spatele meu o negresă mîncăcioasă şi obsedată de Ipod, în dreapta – cuplul de rusnaci la 40 şi, golind doză după doză, giugiulindu-se pînă la *ti bliea*, pe urmă revenind fermecați la berea Holsten. Înaintea mea, stewardesa blondă, urîțică, sîni uriaşi sub cămaşa albă scrobită. În picioare, cizme negre, mate, de echitație. Nu mi-e somn, n-am chef de citit (Hrabal, Gibson). Înregistrez cîmpuri de clorofilă, grîu unguresc, frumusețea spațiilor verzi, a pomişorilor din nodurile rutiere, case şi hanuri pînă cînd, intrînd în Slovacia, verdele e încă şi mai crud, iar pe dealurile cu pante dulci văd acum mesteceni, plopi şi pini, omogenizați. Tot aştept să se înalțe un munte, dar Bratislava-i aşezată pe un deluşor: soră mai mică şi sodomizată a Budapestei, a Pragăi. Faleza rulează senzațional pe Dunărea îngustă, pînă în portul industrial de care m-am îndrăgostit. Blocuri comuniste zugrăvite viu (probabil) de pictorii de la Palatul Copiilor. Un castel. O biserică. O cetate. Sate ardeleneşti. Biserici ardeleneşti.

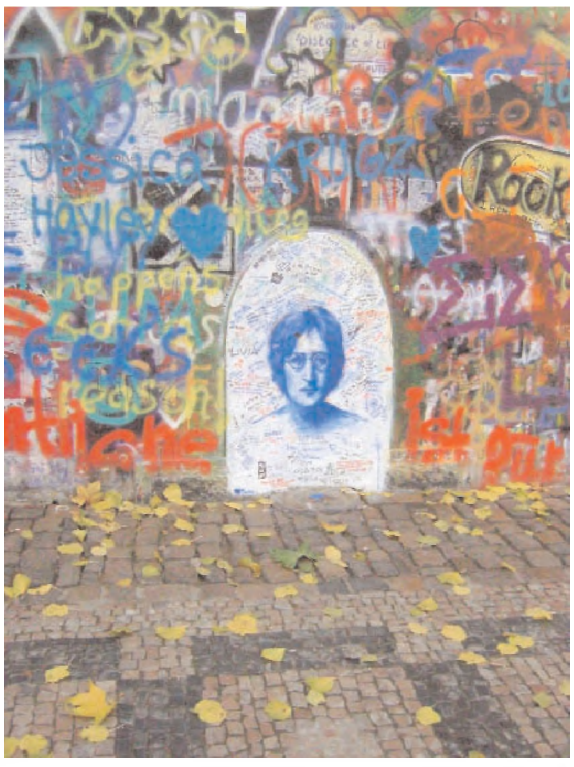
Abia Brno pare un mare oraş, polipi agresivi – blocuri de locuințe şi clădiri economice. Spre Praga, printre ogoare şi livezi şi uriaşe cisterne metalice, fabrici de bere, combinate viticole. Văi ascunzînd sate albăstrii luminează de atîta umiditate. Pînă în Praga tramvaielor şi garniturilor feroviare, oare copilul Franz Kafka de ce n-a fost fericit aici? De la 3 pm, mă dedic oraşului la care, de cîteva luni, visez. Am un sentiment praghez, consolidat de poveştile „ghidului personal", Caius Giura, ale Vivianei Vasiliniuc pe care o vom întîlni seara, la restaurantul mexican. Poveşti ICRiste, postcomuniste, frivol literare, youtube-iste, nostalgice (diafilme, diapozitive, Speedy Gonzales, *Turtița înfuriată*, *Jupîn Rănică, vulpoiul*). De-ar şti ei, ce uşor mi-au alungat panica, depresia, sentimentul inadecvării care, abia-abia, îmi dă acum pace. Urc în apartamentul din piața Andel, greoi şi obosit. E epuizarea aia plăcută, urmare a efortului cîştigător de a te reaşeza între oameni.

8 noiembrie

Dimineața duş general, scriu notele de mai sus (pe crai am intenția să-i transform în proză) ca să nu uit, reuşesc să pornesc aragazul electric, fierb cafeaua. O prind pe mobil pe Ea, dor dor. Diseară trebuie să citesc şi mă apucă stomacul. N-am văzut deocamdată traducerile, poemele selectate, tălmaciul e o doamnă sexagenară, cel mai probabil am deprimat-o. Am să-l caut pe Hrabal în Mala Strana, pe Kafka în cimitirul evreiesc. Promit.

Dar amiaza urc pe Nerudova spre Hradcany. Castelul care domina odinioară Vltava şi supuşii slavi, germanici, evrei. Acum pare un OZN gotic, fuzelajul afumat şi acoperişul albăstriu de la atîția porumbei. Porumbeii omnipotenți şi omniprezenți în proza lui Bohumil, despre care Radu Țuculescu poate povesti o seară întreagă.

Seara mea a început discret în sala de lectură a Institutului Cultural Român din Praga, public puțin, poeți însă care mi-au plăcut: Radek Fridrich, ceh, construind pînă acum două cărți de versuri, în maniera *Antologiei orăşelului Spoon River*, dedicate sudeților deportați, expulzați după sfîrşitul celui de al Doilea Război Mondial – elegii erotice, senin-îndurerate, scrise în stilul colocvial, narativ al poeților cehi; apoi Frosina Naumovska, tînăra poetă macedoneană al cărei nume mi-l evocă pe Naum, aşa cum poemele sale par influențate de Jacques Prevert (pe care tot Naum îl transpunea, parcă, în românește); versuri protestatare, epice, fluviale. Am citit cîteva texte din *Antwerpen* pe care, aud, doamna Jitka Lukešová l-a tradus integral, fără depresii. Nu mai ştiam cum să-i mulțumesc. Neştiind cehă, nu pot controla reacțiile. Voi continua seara într-un pub numit *Balena albă*, unde se adunau poeții rebeli cehi pînă în 1989 şi unde acum îşi fac de cap tinerii, liceeni şi studenți, cu ogari civilizați, în lesă, leorpăind boluri după boluri de apă. Toate astea le-am aflat datorită lui Bernie Higgins, amfitrioana, organizatoarea Festivalului Internațional de Poezie din Praga, *Den Poezie*. Are un fel pisicesc de a se alinta şi a se pierde în poveşti, aflu o groază de amănunte din biografia lui Hrabal, „zona" pe care o frecventa, în fine,



poate am să revin. Ne-a însoțit poeta Frosina care m-a dus pe urmă într-un club de punk balcanic și unde, după plecarea trupei, am ascultat heavy metalul anilor '90, încercînd și reușind abia în pauza dintre piese să schimbăm nume de poeți și regizori (F. studiază documentaristica la Praga), titluri cît mai obscure.

9 noiembrie

Microbuzul ICR ne poartă pe mine, pe Caius, pe doamna Lukešová spre Ceské Budejovice, orașul lui Svejk, unde am să citesc în clubul cu nume miraculos: *Horká vana* (Cada fierbinte). Traversăm aceleași ogoare de clorofilă întunecată, păduri de conifere, iazuri de argint topit (amintindu-mi, prin ce capriciu, tocmai filmul cehoslovac *Iazul*, o poveste traumatică și, se pare, reală, din timpul ultimului război). În Ceské Budejovice ajungem aproape de 6 seara, avem timp să ne fotografiem în piața veche, uriașă, barocă, neatinsă de sticlă și oțel, să mîncăm o supă de usturoi genială într-unul din restaurantele cu look medieval. Pe urmă, la Horká vana (doar în salonul de la intrare duduile își sorb ciocolata caldă așezate pe perne uriașe, în vane dezafectate), în sala ospitalieră, unde am de gînd să beau bere și să ascult poezie: sînt, în afara mea, numai poeți (și un prozator) cehi, pe care doamna Jitka Lukešová îi va traduce simultan, într-un efort demn de o carte a recordurilor. Aproape de la fiecare am rămas cu cîte ceva: Zdenek Kasper imită oralitatea, construiește schițe de cîrciumă, vesel-resemnate (amintindu-mi *Cartea alcool*); Alice Prajzentová scrie poeme sadice ca un film horror japonez, unde pisoii sînt lichidați iar sfîrcurile adolescentelor cresc cît degetele mici de la picioare; Petr Pazdera Payne va citi un luuuung poem absurd-suprarealist, *Sentința*, unde însăși viața pare o inepuizabilă condamnare; Tomáš Sada a citit poeme puternice, postexpresioniste, experiențe ale unui eu brutalizat, ale inocenței schimonosite; Josef Straka a rulat prin mințile noastre tramvaiul de la miezul nopții; pentru ca Stanislav Beran să scrie delicat, și totuși tranșant, o proză a memoriei care se întoarce asupra ei însăși, volute și inele, sondînd iar și iar anii unui comunism pe care, iacătă, cehii nu vor să-l edulcoreze, să-l uite. N-aș vrea să termin episodul Ceské Budejovice fără a lăuda tradiția cehească: sînt enorm de multe cuplurile, familiile care ies seara în oraș, aducîndu-și nu o dată copiii mici, cîinii (și pentru unii și pentru ceilalți anumite localuri avînd spații amenajate). ■

excelsior

Eu și *Versetele satanice*

Sameer Rahim

În data de 14 ianuarie 1989, 1.000 de musulmani britanici au mărșăluit prin Bradford și au ars un exemplar al romanului lui Salman Rushdie *Versetele satanice*. Sunnții s-au unit cu șiiții, condamnându-l pe autorul cărții pentru portretul în aparență blasfemiator făcut Profetului Mohammed. Dintr-o dată, a fi musulman nu mai era o chestiune spirituală privată: era ceva ce determina atitudinile adoptate, pozițiile luate. Identitatea politică a Islamului britanic s-a călit în flăcările acelea.

Privind o demonstrație anti-Rushdie la Londra, în 1990, jurnalista Malise Ruthven a văzut pakistanezi bătrâni agitând placarde cu inscripții greșit ortografiate, care apelau la *fair-play*-ul britanic. În preajma lor erau bărbați tineri în jeanși, care nu se opreau să se roage cu cei mai vârstnici. „Cele mai violente lozinci erau purtate de oameni ne-religioși", a observat Ruthven. În următorii ani, aveau să se audă multe despre acești tineri furioși.

Aveam șapte ani când s-a publicat romanul *Versetele satanice*. Deși membrii familiei mele n-ar fi participat în ruptul capului la arderea pe rug a cărților, erau absolut convinși de vinovăția lui Rushdie. Îi insultase pe Profet și pe iubitele sale soții și pusese sub semnul întrebării caracterul sacrosant al Coranului. Atât îi reproșau clericii noștri; ca să ne cruțe, nu făceau decât trimiteri vagi la șuvoaiele de murdării turnate de Rushdie în capul Profetului. A scrie o carte de care străinii se puteau folosi ca să atace Islamul era ceva impardonabil. Faptul că Rushdie era musulman transforma blasfemia în trădare.

La școală, când numele lui Rushdie era folosit ca insultă – „Rushdie, Rushdie!" mă strigau colegii pe terenul de joacă – răspundeam supărat. La urma urmei, apăram onoarea Profetului, o cauză sub al cărei stindard se raliau mulți. *Versetele satanice* căpătaseră între timp o putere mitică. La moschee, când un băiat pus pe șotii a citit ceea ce pretindea că ar fi o pagină din roman, mi-a fost frică să nu se prăbușească tavanul.

Condamnarea la moarte a lui Rushdie, pronunțată de Ayatollahul Khomeini în ziua de Sfântul Valentin, 1989, a distrus orice șansă de dialog. Autorul a început să se teamă pentru viața sa. Asasinii l-au înjunghiat pe traducătorul japonez Hitoshi Igarashi și au tras în imamul belgian Abdallah al-Ahdal, care condamnase *fatwa* lui Khomeini. Autorul s-a dat la fund, ascunzându-se sub o identitate falsă, construită din numele a doi dintre scriitorii săi favoriți, Joseph Conrad și Anton Cehov. Recentele sale memorii, *Joseph Anton*, vorbesc despre timpul petrecut de el în ascunzătoare.

În adolescență am citit *Copiii din miez de noapte* și am fost vrăjit de portretizarea afectuoasă a culturii indienilor musulmani. Chiar și astăzi, mulți musulmani britanici vorbesc cu drag despre acel roman, câștigător al Premiului Booker. Pe urmă am citit *Ruşinea*, o excelentă sartiră despre generalii pakistanezi. Știam, totuși, că nu voi putea ignora la nesfârșit *Versetele satanice*. Era cartea asta cu adevărat blasfemiatoare? Fusese concepută în mod premeditat ca o provocare? Sau totul nu era decât o cumplită neînțelegere?

Din când în când luam în mână ediția broșată, cu coperți albastre-aurii, și o deschideam la paginile incriminate. Într-o zi am luat un exemplar de pe raful librăriei W. H. Smith, parcă așteptându-mă să fiu prins. Casierița n-a fost conștientă de faptul că sub ochii ei se petrecea o criză spirituală și mi-a încasat 7,99 de lire fără să clipească. Am ascuns volumul și l-am citit când părinții dormeau. Aidoma lui Gibreel Farishta, personajul ale cărui vise despre Profet creaseră atâta vâlvă, numai noaptea puteam explora întunecimile romanului.

Versetele satanice folosește parabole mitice pentru a dramatiza primejdiile migrației – de la Bombay la Londra, de la Islam la ateism. Cele două personaje principale sunt actori: Gibreel Farishta e un star de la Bollywood care interpretează zeități Hindu în filme teologice. Saladin Camcha se străduiește să fie mai englez decât englezii. Ei se cunosc atunci când teroriștii Sikh deturnează avionul Air India în care se află. Gibreel își pierde credința în Allah și visează o viziune alternativă a legendelor fondatoare ale Islamului.

Incidentul central, la care se referă și titlul, se petrece în primul capitol oniric, „Mahound". (Acest nume – sinonim cu Mohammed și însemnând Diavolul, folosit de polemiștii creștini – pare destinat să-i enerveze pe drept-credincioși.) Pentru a înțelege de ce folosirea incidentului de către Rushdie a stârnit atâtea polemici, este necesară puțină istorie islamică.

Coranul nu povestește viața lui Mohammed. Este, mai degrabă, o consemnare a revelațiilor cu care l-a fericit Allah. Povestea vieții sale a fost spusă ulterior de istorici și, cu toate că există versiuni diametral opuse, narațiunea de bază este fixă.

Mohammed s-a născut în 570, în târgul comercial arab Mecca. Era un temperament reflexiv și se retrăgea adesea într-o grotă din munți, să mediteze. Potrivit tradiției, la patruzeci de ani a fost vizitat de Arhanghelul Gabriel (în arabă, Gibreel), care l-a informat că a fost ales mesagerul Domnului. Aceasta a fost prima dintre revelațiile colate mai târziu în Coran. Principala disensiune dintre Mohammed și arabii pe care dorea să-i convertească era adorația acestora din urmă pentru zeitățile păgâne. Într-o zi, păgânii i-au propus lui Mohammed un compromis: dacă le acceptă ca mediatoare angelice pe zeițele Al-Lat, Al-Uzza și Manat, ei îl vor recunoaște ca profet. După ce s-a consultat cu Gabriel, Mohammed a dat un răspuns tranșant, consemnat în Coran, 53:23: „Ele [zeițele] nu sunt decât nume pe care le-ați inventat voi și tații voștri. Dumnezeu nu le-a conferit nicio autoritate." Mesajul lui Mohammed a rămas pur și mișcarea inițiată de el a prosperat.

În versiunea lui Rushdie, însă, se întâmplă altceva. Inițial, „Mahound" acceptă compromisul oferit de păgâni, acceptându-le pe zeițe ca intermediari. Apoi se întoarce la munte, unde Gabriel îi spune că Satana i-a pus pe limbă acele prime versete. Ele sunt abrogate și înlocuite de versetele canonice din Coran citate de mine mai sus.

Un indiciu că povestea lui Rushdie nu este un produs al imaginației pure este afirmația naratorului că incidentul „va supraviețui numai în una sau două colecții apocrife de tradiții vechi". Despre ce tradiții o fi vorba? Fără îndoială că ceva atât de dușmănos trebuia să fie produsul unei minți literare postmoderne! Astăzi, o căutare rapidă pe Google ar revela imediat răspunsul, dar atunci a trebuit să aștepte până când am putut acccesa Biblioteca Universității Cambridge, acel monolit de cărămidă roșie unde și Rushdie, în studenție, se documentase despre viața Profetului.

Acolo am avut parte de o descoperire electrizantă. În prăfuita istorie cu multe tomuri a lui al-Tabari, un compilator din secolul al zecelea de povești și legende despre viața lui Mohammed, există o secțiune cu titlul „Satana îi face o falsă revelație mesagerului cuvântului lui Dumnezeu". Citându-l, pare-se, pe primul biograf, care a lucrat la o sută de ani după moartea Profetului, compilatorul spune aceeași poveste incendiară pe care Rushdie a folosit-o în romanul său.

Black Pantone 253 U

Colatorii mai timpurii nu includ incidentul, iar cărturarii musulmani de mai târziu l-au exclus din cărțile lor. Totuşi, Montgomery Watt, istoricul britanic din secolul XX, autor al unei biografii clasice a fondatorului Islamului, îl crede autentic, pornind de la ideea că ar fi fost imposibil să se născocească ceva atât de discreditabil. Poate că musulmanii care obiectează la acest pasaj din romanul lui Rushdie au uitat că episodul – oricât de apocrif ar fi – face parte din istoria Islamului.

A stabili ce s-a întâmplat cu adevărat la începutul secolului al şaptelea în Arabia este extrem de dificil. Ceea ce poate fi analizat este modul diferit în care al-Tabari şi Rushdie îşi formulează poveştile. Romancierul foloseşte momentul pentru a-l face pe „Mahound" să pară un dilematic om modern. După al-Tabari, incidentul dovedeşte că Mohammed a fost ispitit de diavol, dar a rămas pur.

Revenind la *Versetele satanice*, următorul capitol în care Gibreel visează, „Întoarcerea la Jahilia", e mai puțin ancorat în istorie şi mai mult zămislit de imaginația lui Rushdie. În scene care frizează o problematică foarte sensibilă, autorul descrie un bordel oriental tipic, unde prostituatele se sulemenesc de parcă ar fi „soții ale lui Mahound". Tot ce-mi plăcuse în primul capitol oniric a fost spulberat de obsesia față de sex din cel de al doilea. Într-un interviu dat revistei *The Paris Review* în 1992, romancierul egiptean Naghib Mahfouz, laureat al Premiului Nobel, ironizează judecata lui Khomeini, dar recunoaşşte că găseşte „insultele [din *Versetele satanice*] inacceptabile. Rushdie le insultă până şi pe femeile Profetului." Mahfouz însuşi fusese atacat de către fundamentalişti din cauza unui roman scris în 1959. În febrila atmosferă post-*Versetele satanice*, controversa a reizbucnit şi Mahfouz a scăpat ca prin minune cu viață din atacul unui fanatic înarmat cu un cuțit.

O acuzație care i se aduce des lui Rushdie este că firea lui neaplecată spre compromis, în viață şi în literatură, face imposibil orice armistițiu cu musulmanii. Credo-ul său, spun mulți, este identic cu al personajului Baal, poetul care-l ironizează pe „Mahound" în *Versetele satanice*. E, totuşi, remarcabil că, la o întâlnire privată din ajunul Crăciunului, 1990, cu şase cărturari musulmani, el i-a convins că nu avusese intenția să jignească şi că dorea să re-îmbrățişeze credința în care se născuse. şi-a justificat decizia într-un articol din *The Times*, din 28 decembrie: „E sigur că nu sunt un bun musulman. Dar cel puțin acum pot spune că *sunt* musulman; de fapt, e un motiv de fericire că sunt acum „înăuntru", părticică din comunitatea ale cărei valori mi-au fost întotdeauna mai apropiate de suflet."

Descriind toată afacerea drept „o ceartă în familie", a fost de acord să temporizeze alte traduceri ale *Versetelor satanice*. În edițiile următoare, a propus el, se putea include o postfață care să explice că romanul nu fusese scris din dorința de a insulta. Acest text a ocupat un loc de cinste, fiind piesa concluzivă a volumului de eseuri *Patrii imaginare*, din 1991.

Mulți suporteri liberali ai lui Salman Rushdie s-au simțit trădați, în timp ce musulmanii britanici au răspuns printr-o tăcere de piatră. Mai târziu, Rushdie avea să descrie acest gest drept „cea mai gravă eroare a vieții mele". A eliminat textul conciliant din edițiile ulterioare ale *Patriilor imaginare*, înlocuindu-l cu o prelegere robustă despre superioritatea artistului rebel.

Am isprăvit cu *Versetele satanice*. De când l-am citit pe Rushdie, am descoperit alți scriitori care îmi oferă mai multă hrană spirituală. Unul dintre ei foloseşte în cu totul alt fel un episod din viața Profetului şi, întâmplător, se numără printre idolii lui Rushdie: James Joyce. În *Ulise*, Leopold Bloom, plimbându-se prin Dublin, vede un motan iritat de un băiețel care se joacă cu bile. „E păcat să-i tulbur", zice el. „Mohammed şi-a tăiat o bucățică din mantie ca ea să poată dormi." Auzisem povestea despre pisica adormită pe mantaua Profetului încă pe când mă ținea mama pe genunchi. Îmi place nespus că Bloom, evreu secularizat, şi Joyce, catolic renegat, se pot referi cu atâta uşurință la o tradiție musulmană.

Misiunea romancierului nu este să fie partizan şi să declanşeze polemici. Ea este aceea de a folosi bogatul tezaur de poveşti al lumii ca să cimenteze umanitatea noastră comună.

Sameer Rahim este editor adjunct al secțiunii „Cărți" a ziarului The Telegraph.

Traducere de Virgil Stanciu din *The Telegraph*

■

metaforele nordului

Corabia - Murgul focos al valurilor

Flavia Teoc

Descriind expediția unei flote romane la sud de peninsula Jutlanda, istoricul Tacitus oferă cea mai timpurie descriere a unei corăbii vikinge: „Corăbiilor le lipsesc băncile pentru vâslaşi, au în schimb câte o proră la fiecare capăt, astfel încât pot fi trase uşor la mal"[1]. Fără să le pună la îndoială eficiența, istoricul roman este uimit de faptul că acest popor care trăieşte lângă mare şi-a construit corăbii atât de diferite de „lumea civilizată" căreia îi aparținea. Aşa cum fără corăbii n-ar fi existat nici expansiune vikingă, tot astfel, în absența corabiei - acest unic artefact al lumii vikinge - nici nu s-ar fi putut vorbi vreodată de o epocă vikingă în istoria Europei medievale. Însăşi etimologia termenului de *vikingr* denumeşte o persoană care se îndepărtează, îşi părăseşte casa şi rămâne departe[2]. Noțiunea de îndepărtare, de părăsire a locurilor natale este un aspect esențial al vieții vikingilor, a căror îndemânare de marinari iscusiți a fost mereu admirată. Este cu atât mai firesc să găsim în poezia scaldică scandinavă o serie de metafore *kenning* prin care scalzii se referă la „corabie" zugrăvind-o în imagini unice, tocmai pentru că înregistrează şi păstrează în planul conținutului lor cunoştințe relevante care includ, mai presus de toate, o reflecție, o oglindire a culturii din care provin. Această identificare *corabie-cal*, structurată în organizarea specifică a vechii limbi nordice, desemnează în fapt intuiția unui aspect inedit cristalizat în expresia metaforică.

Pornind de la regula de bază prin care o metaforă *kenning* nu are în întregime înțelesul conceptului pe care îl substituie, dar se comportă similar sau are aceeaşi funcție pe care o are conceptul, metafora *kenning* „calul valurilor" este desfăcută de Turville-Petre[3] în ecuația: o corabie nu este un cal, dar navighează pe valuri precum un cal alergând pe pământ. Un astfel de kenning oferă imaginea nudă, fără nicio altă determinare, a corabiei în societatea vikingă: ea este calul valurilor, aşa cum calul este motorul unei civilizații de uscat. Aşadar, în poezia scaldică scandinavă, simbolul calului nu e socotit divinitate a apelor, simbol al măreției sau al morții[4], ci vine doar să plasticizeze expresia incompletă a corabiei în înțelesurile pe care ea le are în societatea vikingă. Episoadele marilor descoperiri geografice descrise de saga nordică, zugrăvite în splendide imagini de poezia scaldică, au dus la nesecătuite variante de metafore *kenning* care se referă la corabie: „calul dimineții", „coama fiordului", „călărețul valurilor", „negrul armăsar al vuietului mării" etc. Dacă în 986 Eirik cel Roşu explorează şi colonizează partea de sud-vest a Groenlandei, iar fiul său, Leiv Eiriksson, devine primul european care pune piciorul pe țărmurile Americii de Nord, Harald Sigurdsson este cel mai cunoscut vareg care intră în Constantinopol însoțit de patruzeci de corăbii vikinge, episod descris de scaldul Bolverk Arnorsson şi preluat apoi de Snori Sturluson în „Saga regelui Harald":

„Scuturile întunecatelor tale corăbii
Străluceau în lumina soarelui şi-n marea învolburată,
Până când, falnice prinț, turlele de aur ale
Mărețului Bizanț s-au arătat în depărtare
şi-n piepturile de lebădă ale corăbiilor a răsunat
Chiot de bucurie căci Constantinopolul
Cu toate cupolele sale îşi deschidea porțile pentru voi".

Metafora *kenning* „murgul focos al valurilor" face parte din „Saga regelui Olaf Tryggvason" al Norvegiei (960-1000), şi se referă la o corabie celebră în perioada vikingă. Botezată *Ormurinn langi* (şarpele cel lung), corabia regelui Olaf Tryggvason reprezenta un adevărat record al vremii, măsurând 7 metri în lățime şi 42 în lungime, la care se adăuga capul aurit al dragonului sculptat la prova corăbiei. Loc al unor întâmplări exemplare unde se pierd şi se câştigă bătălii, corabia regelui este descrisă în sagă ca locul unde se pierde un regat. Iată fragmentul în care Snorri Sturluson redă dialogul dintre regele Olaf şi Einarr, unul dintre cei mai buni arcaşi ai flotei regale:

„Regele era însoțit pe corabie de cei mai viteji războinici conduşi de arcaşul Einarr, al cărui arc este lovit de o săgeată chiar în momentul când se pregătea să o trimită pe a lui. O a doua săgeată căzută ca trăznetul îi străpunge arcul, rupându-l. Fără să fi văzut ce s-a întâmplat, regele Olaf îl întreabă:

- Einarr, ce se frânge cu un zgomot atât de puternic?

Einarr îi răspunde întristat:

- Norvegia din mâinile tale, mărite rege".

„Landnamabok" (Cartea primilor colonişti) redă descoperirea şi colonizarea Islandei ca pe un episod biblic întâmplat în vremea patriarhilor: "Când Islanda a fost descoperită şi populată cu oameni din Norvegia, Adrian era papă al Romei, Louis, fiul lui Louis era împărat la nord de Alpi şi Leo împreună cu fiul său Alexandru domneau peste Constantinopol. Harald Păr-Frumos era regele Norvegiei şi Eric, fiul lui Sigmund, domnea în Suedia, în timp ce Gorm cel Bătrân era rege în Danemarca. Alfred cel Mare domnea în Anglia şi fiul său, Kjarval conducea Dublinul." Scenariul prototipic al unei călătorii în lumea vikingă suspendă aşadar ideea de rătăcire, de căutare în labirint, imitând ritualic sensul primordial al întemeierilor prin care corabia urmează mai degrabă un drum ascensional, lăsând în urmă hărți şi tărâmuri cunoscute în schimbul unei aventuri de cunoaştere şi descoperire de sine.

Note:

Tacitus. Alfred John Church. William Jackson Brodribb. Lisa Cerrato. edited for Perseus. New York: Random House, Inc. Random House, Inc. reprinted 1942 (trad. aut.)

Fritz Askeberg „Norden och kontinenten i gammal tid", 1944, 181, în *Saga Book of the Viking Society*, vol. XXI, Viking Society for Northern Research. London: University College.

Oswald Gabriel Petre Turville, *Scaldic Poetry*, 1976 Oxford: Clarendon Press.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, 1993, Bucureşti: Editura Accent

■

26 Black Pantone 253 U

Povestea unei fotografii

Demostene Șofron

Rîndurile de față sînt dedicate gimnasticii româneşti în general, gimnasticii masculine în mod deosebit. Şi dacă am intra în detalii, atunci avem parte de o istorie fascinantă, cu început în 1840, cînd Gheorghe Asachi introduce gimnastica, scrima şi înotul printre materiile obligatorii la Academia Mihăileană din Iaşi. Continuările firești se regăsesc în momente precum cele din 1867 (înființarea la București, a Societății Centrale Române de arme, gimnastică şi dare de semn, primul organism central de conducere a sportului românesc), 1869 (editarea unui volum de excepție, '*Carte de gimnastică cu figuri, text explicatoriu şi un tablou de aparate*', datorată lui George Moceanu, primul profesor de gimnastică, scrimă şi dansuri populare, promotor al educației fizice în România prin introducerea gimnasticii în şcoli şi armată), 1882 (prima atestare a Asociației de gimnastică din Mediaş), 1906 (fondarea Federației Societăților de Gimnastică din România/FSGR, federație ce reunea un număr de 21 de societăți de profil; centre importante la Reşița, București, Braşov, Cluj), 1907 (afilierea FSGR la Federația Internațională de Gimnastică).

Naționala României de gimnastică maculină îşi face debutul oficial în competiția supremă care este Jocurile Olimpice, cu prilejul ediției a 11-a, Berlin, 1936. Un alt capitol ce merită cunoscut. Mă voi rezuma doar la un amănunt, Berlinul primeşte organizarea Jocurilor Olimpice de vară, 1-16 august, în detrimentul Barcelonei, din cauza războiului civil spaniol (1936 - 1939). Este ediția la care participă 49 de țări, 3963 de sportivi (3632/m, 331/f) cuprinşi în 129 de probe din 19 sporturi, noutățile fiind handbalul şi baschetul, ambele pentru echipe masculine.

România intră în competiția olimpică de la Berlin cu 71 de sportivi (69/m, 2/f), participîndu-se la opt sporturi, 34 de probe în total. Îşi fac debutul două echipe naționale masculine, cea de handbal, locul 3 în grupa 'B', respectiv cea de gimnastică, clasată în final pe ultimul loc, 14, cu 360.675 puncte.

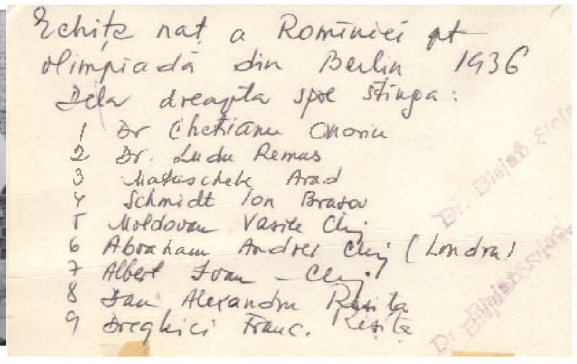
Concursurile de gimnastică s-au desfăşurat pe scena Teatrului în aer liber "Dietrich Eckart". Modalitatea de notare a fost schimbată, concursul revenind la o formulă fără finale pe aparate, în program figurînd doar exerciții impuse şi liber alese, 12 la număr. Germania îşi adjudecă titlul olimpic (657.430 puncte) urmată de Elveția (654.802 p) şi Finlanda pe locul 3 cu 638. 468 puncte.

România ocupă locul 14, gimnaştii români avînd următoarele clasări finale : 97. Francisc Drăghici/Reşița - 73.499p, 102. Matuschek/Arad - 59.700 p, 103. Remus Ludu - 58.799 p, 104. Andrei Abraham/Londra - 58.700 p, 105. Alexandru Dan/Reşița - 57.866 p, 107. Ion Schmidt/Braşov - 52.201 p, 108. Ioan Albert/Cluj - 51.066 p, 109. Vasile Moldovan/Cluj - 31. 034 puncte, conducătorul delegației fiind dr. Onoriu Chețianu (1906-1979; licențiat în educație fizică la Universitatea din Berlin, promoția 1936; absolvent al Facultății de medicină din Cluj, promoția 1949; fost director al Policlinicii pentru sportivi din Cluj).

Jocurile Olimpice de la Berlin mai interesează şi pentru următoarele: au fost primele transmise live grație echipamentelor Telefunken; specialiştii germani au construit, în premieră absolută, o cameră... 3D pentru a filma atleții în timp ce treceau linia de sosire!; Jesse Owen reuşeşte patru medalii de aur /4x100, 100m, 200m, lungime; Inge Sorensen, înot, devenea cea mai tînără medaliată din istoria Jocurilor Olimpice, la numai 12 ani şi 24 de zile); sportivilor de origine israelită le este interzisă participarea !)

România mai înregistrează un succes. Obține bronzul grație machetei Parcului sportiv "Regele Carol" din Cluj, creație a prof. dr. Iuliu Hațieganu, arhitect Bell, inginer Kovacs Iuliu, medalie obținută în concursul numit 'Pentatlonul Muzelor', secțiunea arhitectură şi construcții sportive, o altă frumoasă şi interesantă pagină de istorie, de cunoscut şi aprofundat.

■


Echipa națională a României de olimpiadă din Berlin 1936
De la dreapta spre stînga:
1 Dr Chetrianu Onoriu
2 Dr. Ludu Remus
3 Matuschek Arad
4 Schmidt Ion Brașov
5 Moldovan Vasile Cluj
6 Abraham Andrei Cluj (Londra)
7 Albert Ioan - Cluj
8 Ioan Alexandru Reșița
9 Drăghici Franc. Reșița

Prima națională a României de gimnastică, Berlin 1936

O nouă *Grădină cu flori*

(Urmare din pagina 36)

iudite celebrează secrete ritualuri şi structurează, personalizează universul operei Oniței Mureşan, plasându-l sub rezonanțele de *haiku* transnațional, postmodern ca gest-reverență de integrare a ființei umane în marea Carte cu poeme a naturii.

Aparent lipsit de tensiuni interioare, acest univers ni se descoperă paradoxal: marcat de ample desfăşurări spațiale cât şi intense, punctuale căutări ale detaliului cromatic „perfect", sub glasiuri de palimpsest ce nu opacizează pânza ci lasă culoarea să reverbereze simfonic în ansamblul unor delicate „fugi". Pictura sa prospectează un melanj de forță şi fragilitate, de feminitate contemplativă, abandonată sieşi şi pură, masculină, pozitivă *energeia*. Traversată deopotrivă de fior veterotestamentar şi de filon poematic goliardic aceasta se constitue într-o odă închinată efemerului floral dar şi într-o înverşunată, patetică stavilă adusă iremediabilei evaziuni temporale. Izvorâtă din nevoia acută de conservare/reactualizare *intra muros* a paradisului pierdut şi totodată din risipă de sine, pictura sa urmează o rețetă de succes validată de studii recente de psihologie environmentală**** şi antică intuiție gen Feng-Shui, ocrotind puritatea unui mereu amenințat sunet interior şi deschis, paradoxal, „violenței" tuturor armoniilor posibile ...

Omagiind pictura drept ineluctabil, unic *modus vivendi*, iar grădina în dimensiunea simbolică a unui destin plastic asumat, neafectată de mode/trenduri/modele ori de tirania preferințelor publicului, Onița Mureşan se poate întreaba retoric, parafrazând, la granița ereziei, poetica scrierilor pauline (Gal., 2.20): „Oare trăiesc eu sau gradina trăieşte în mine?"

Note:

* Onița Mureşan, absolventă, a Academiei de Artă „Ion Andreescu", Cluj-Napoca, secția Pictură, clasa prof. univ.dr. Ioan Aurel Mureşan şi dr. Nicu Man, membră a UAP Cluj, obține: Diploma de onoare, în 2011, la Bienala Chianciano (Italia) şi, în acelaşi an, Diploma de excelență la Salonul Artis, din Iaşi; expoziții de grup: 1989 Galerie de artă "George Coşbuc ", Bistrița; 2007 Galeria"Arcade", Bistrița; 2009 Salonul de artă contemporană Buzău; 2009 Tabăra de creație Balcik, Bulgaria; 2009 Salonul de artă contemporană, Bârlad; 2009 Salonul de artă contemporană Iaşi, 2010 Galeria Veroniki Art, București, „Ofranda Grădinii"; 2010 Muzeul Militar București, „Pictori Români la Balcic"; 2010 Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Salonul UAP; 2011 Bienala Internațională Chianciano, Italia; 2011 „Saloanele Moldovei" Chişinău, Bacău, Iaşi; 2011 Salonul "Artis" UAP Iaşi; 2011 Bienala Internațională „Meeting point", Arad; 2011 Salonul UAP, Cluj-Napoca; 2012 „Ritmuri atemporale" UAP Iaşi; 2012 „Salon pe Balcon", Muzeul de Artă Cluj-Napoca; 2012 „Saloanele Moldovei" Bacău şi Chişinău; 2012 Salonul „Mirajul Cetății", Iaşi; 13 dec. 2012 - 13 ian. 2013 Salonul UAP, Cluj-Napoca. Expoziții personale: 2005 Centrul Cultural Municipal Bistrița; 2006 Centrul Cultural Municipal Bistrița; 2007 Centrul Cultural Municipal Bistrița; 2009 Muzeul de Artă, Cluj-Napoca; 2010 „Art Galeria" Bistrița; 2010 Galeria UAP , Cluj-Napoca; 2011 „Palatul Culturii", Târgu-Mureş; 2011 „Art Galeria", Bistrița; 2012 Centrul Cultural Municipal Bistrița. Lucrări în colecția Muzeului de Artă clujean, în colecția galeriei „Veroniki Art", București precum şi în varii colecții particulare din Spania, Ungaria, Italia şi România.

site: www.onitamuresan.com

**Clos Normand - una din cele două grădini ale reşedinței de la Giverny aparținând pictorului francez impresionist Claude Monet, cealaltă fiind o Grădină Japoneză cu iaz şi podeț

*** În timpul dinastiei Tang - perioada de apogeu cultural al Chinei feudale (618-907 e.n.), împărații ofereau primăvara, când florile îşi deschideau corola, un banchet grandios, în grădina Qujiang, din capitală (pe atunci oraşul Changan), în onoarea celor ce obțineau titlul de Jinshi (savant superior), în urma examenului susținut, în luna ianuarie a fiecărui an, în cadrul sistemului de examene imperiale pentru recrutarea de înalți demnitari în stat.

**** Studii de ultimă oră, şi cât se poate de serioase, în domeniul psihologiei environmentale, efectuate de prestigiose colective de cercetare a numeroase universități nord-americane au validat formule comerciale gen "all kinds of flowers will help us to experience LESS STRESS MORE HAPPINESS" (*toate tipurile de flori ne vor ajuta să experimentăm MAI PUȚIN STRES, MAI MULTĂ FERICIRE*), concluzionând că plantele şi în special plantele purtătoare de flori au efect terapeutic, regenerator şi tonic nervin, reduc stresul - inclusiv cel profesional ori cel cauzat de noxele civilizației urbane, prezența acestora fiind recomandată în spitale, sanatorii, stațiuni climaterice, instituții publice etc. ...

■

Jurnal din Maribor

Trei zile într-o Capitală Culturală

Claudiu Groza

Castelul Maribor

E mijloc de noiembrie, luni după prânz, sunt la Maribor, în Slovenia, Capitala Culturală a Europei, destul de morocănos. Afară plouă mărunt, sunt obosit, am dormit rău, sunt încă marcat de peripețiile călătoriei, dar știu că trebuie să-mi încep "drumețiile" mariboreze, doar sunt aici ca să simt pulsul capitalei și am numai trei zile pentru asta, iar o jumătate de zi a trecut deja.

(Am ajuns la Maribor din Zagreb, unde participasem la o rezidență profesională. Cetățenii români pot călători în Croația cu buletinul, iar Slovenia e membră a Uniunii Europene, așa că nu mi-am mai făcut pașaport. Doar că la granița croato-UE am devenit brusc... suspect. Buletinele românești nu pot fi scanate cu aparatele de control, iar polițiștii sloveni m-au dat jos din tren, m-au reținut, percheziționat, verificat în baze de date și "eliberat" apoi, fiind lămurit doar că au avut multe cazuri de transfugi pe ruta cu pricina. Calitatea mea de cetățean european, legitimațiile de presă, revista *Tribuna* din bagaj n-au fost de folos, așa că am pierdut trei ore în gara Dobova, la un moment dat chiar sub marea siglă a Sloveniei europene. În gara pustie din Maribor, unde am ajuns pe la 1 noaptea, polițiștii locali mi-au indicat o stație de taxi abia după ce s-au zgâit la buletinul meu și și-au notat conștiincios toate datele de pe el. Aveam toate motivele să fiu morocănos a doua zi, mai ales că și cazarea din prima noapte a avut o hibă. Mă întreb însă acum, când paraponul mi-a trecut, iar călătoria începe să capete savoare prin "aventuri", când o să avem și noi, românii, niște acte decente, la care să nu se holbeze nimeni?)

Ies așadar din hotelul aflat într-un părculeț, la vreo șapte minute de mers pe jos de centrul orașului, traversez linia ferată, din partea opusă vin oameni, e deja spre trei după-amiază și lumea merge spre casă, trec pe lângă un vânzător de castane coapte, care amestecă fructele într-un mare hârdău de metal și, la mijlocul lungului pod peste râul Drava, mă opresc să arunc o primă privire asupra Mariborului, cu căsuțe colorate, cu munții din zare și lebedele și rațele care clipocesc pe apă undeva jos, abia ghicite.

Piața centrală arată ca a oricărui oraș *mittel*-european, cu clădiri elegante, unele ornamentate, având în centru un obelisc ce comemorează ciuma medievală, care a prăpădit o treime din localnici. "Balonul"-emblemă dintr-un colț e primul semn al Capitalei Culturale, iar casa părăginită de lângă, pe care scrie mare "Beware of the artist", este, voi afla mai târziu, atelierul unui creator care primește uneori vizite ale curioșilor. Orașul nu e prea populat, vremea e de vină. O străduță pe care o iau la întâmplare, după "nas", mă duce în piațeta unde se află catedrala catolică, gotic-austeră, teatrul și Universitatea. Privesc și trec mai departe, sunt încă în "prospecție".

(N-am văzut nici un spectacol la Maribor, întâmplarea a făcut ca în cele trei zile să nu se joace nimic. Teatrul, înființat în 1919, găzduiește atât producții de dramă, cât și de operă și balet, dar multe spectacole se joacă și la Narodni Dom, un fel de centru cultural multifuncțional, aflat pe malul Dravei.

În schimb, deși catedrala nu e deloc monumentală prin proporții, turnul ei are o poveste. Până în 1930, timp de mai multe secole, aici vegheau pompierii, iar în încăperile de sus, deasupra clopotelor, există un mic muzeu "domestic", cu odaia de locuit, bucătărioara aferentă și întreg echipamentul de alarmare, de la clopote la telefon. Pe lângă priveliștea panoramică a orașului și împrejurimilor sale, o vizită în turn îți dă și gustul nostalgic al unei vieți petrecute sus, departe de lumea dezlănțuită. Ultimul locuitor al încăperilor a fost o doamnă, văduvă de pompier, prin anii '30 ai veacului trecut.)

Dus de alte străduțe, după ce făcusem un tur al zonei "studențești" din spatele Universității și mâncasem niște cârnați locali, cam ca mititeii noștri, dar mai mari și foarte sățioși, ajung la Castelul Maribor, palatul baroc ce găzduiește Muzeul Regional de Artă. Trec pe străduțe înguste, cu multe magazine, multe librării, vitrine sclipitoare, dar și second-handuri de haine, baruri, restaurante, cafenele, cofetării și ceainării - într-una din ele am petrecut într-o zi, ca într-un roman englezesc, o oră parfumată cu ceai verde și espresso delicios. Abțibilduri cu sigla Capitalei Culturale găsesc la tot pasul, lipite de uși și ferestre, fotografiez și sigla murală de pe o alee, "stema" evenimentului, lângă muzeu e încă un balon uriaș, albastru, iar nu departe se ghicesc turnurile impresionante ale Bisericii Franciscane, pe care o vizitez cu o stranie emoție. Sunt înfrigurat, încă plouă mărunt, e noapte, așa că las pe mâine alte "cercetări".

Am fost inspirat, constat marți, vremea e mai limpede, chiar plăcută și, cu forțe proaspete, îmi reiau circuitul, decis să descopăr "semnele Capitalei". Mă intrigă că Maribor nu pare "aranjat" în mod special pentru anul său de glorie culturală: nici o clădire nu e proaspăt renovată, aerul general nu e "strălucitor", cum era de pildă la Sibiu în 2007, muzeul are o aripă în plină restaurare, orașul e îngrijit și curat, dar nu neapărat... cochet. E-adevărat, îmi spun apoi, suntem în plină austeritate economică europeană, poate asta o fi cauza.

Cobor pe malul Dravei, ca să văd de aproape sinagoga cu contraforți, una din cele mai vechi din Europa, turnul de apă învecinat, lebedele și rațele ce plutesc nestingherite pe râu, venind lacome spre turiștii care-ar putea să le hrănească.

Trec pe lângă Narodni Dom, urcând spre centru și, pe promenadă, descopăr prima expoziție: *Fragmente din trecut,* mari panouri stradale cu fotografii de epocă, deloc spectaculoase la prima vedere, oameni cu copii plimbându-se, femei elegante zâmbind la obiectiv, bărbați serioși și preocupați, o întreagă lume dispărută. Tâlcul expoziției mi se lămurește prin lentila propriului meu aparat foto, când prind în cadru lumea aceea și lumea din jurul meu, împreună, femeile din imaginea veche și femeile cu copii din fața unui magazin de jucării, ale căror voci le aud, bărbatul cu pălărie sobră din poza alb-negru și cei care trec pe lângă mine, privindu-mă rezervat, biciclistul mândru de acum 80 de ani și cel veloce, contemporan, pe care nu reușesc să-l prind în cadrul meu. Mă gândesc la Cluj și la visul nostru "capitalist-cultural", într-un moment de emoție fotografică.

Alte expoziții sunt găzduite într-o clădire din centru. Le parcurg pe îndelete, e artă japoneză, design local, dar și o superbă colecție de fotografii vechi și cărți poștale din 1900-1930 cu imagini

Emblema Capitalei Culturale

Sigla murală a Capitalei Culturale

din toate Capitalele Culturale ale Europei. E şi una din Sibiu şi mă apucă iar dorul de casă. O secţiune aparte e dedicată celeilalte capitale din 2012, Guimaraes, şi tot oraşul portughez apare şi în expoziţia "în oglindă" de la etaj, cu locuri imortalizate la începutul veacului trecut şi revizitate fotografic recent, un portret pitoresc cu priviri diferite.

La Castel trec prin expoziţia permanentă, istorico-etnografică, aranjată tentant, ca să mă opresc mai mult la cea cu sculpturi ale fraţilor Straub, renumiţi sculptori baroci ai Stiriei, care cuprinde altare şi statui de sfinţi, în maniera opulentă a barocului eclezial. Jozef Straub e sculptorul obeliscului din piaţa centrală a Mariborului şi, la ieşirea din expoziţie, rămân uluit, mai mult decât în faţa lucrărilor, în faţa monumentalei scări a castelului, realizată tot de el. Mi-aş dori să locuiesc aici, pe casa scării, îmi zic în gând, condus amabil de supraveghetorul muzeului.

E seară, mănânc ceva şi abia apoi descopăr Štajerc, un restaurant central imens, un soi de berărie-hală, unde beau berea locului, foarte bună, şi cu o varietate... verde. Are un gust mai amărui decât celelalte, din cauza cantităţii mai mari de hamei, dar e la fel de gustoasă. Vremea e destul de bună ca să stau afară, lângă o sobiţă, pentru că în Slovenia fumatul e interzis în incintele publice. Chelnerul pe care-l trag niţel de limbă îmi spune că numărul turiştilor a crescut în timpul verii, au fost mulţi nemţi, italieni şi ruşi, dar primăvara şi toamna afluxul n-a fost spectaculos. Au crescut şi preţurile, dar nu crede că numai din cauza Capitalei Culturale. El oricum nu a simţit nimic special anul ăsta, nici n-a participat la evenimente. E un sceptic, îmi spun, sorbind din halba cu berea cea verde...

Azi va fi ziua cea mai aglomerată, îmi zic miercuri dimineaţa, cu resemnare murphy-ană. În urma unei scurte discuţii din seara precedentă cu Mia Miše, din echipa de coordonare a Capitalei Culturale, trebuie să mă întâlnesc cu "ghida" care îmi va face un tur al oraşului şi mă va duce musai la Teatrul de Păpuşi. Ghida e Tanya, o liceancă dezinvoltă, care nu prea are ce tur să îmi facă - am cam văzut tot ce era de văzut -, dar mă lămureşte cu nişte chestii de detaliu.

Sigla Capitalei Culturale a Europei, de pildă, reuneşte simboluri ale celor şase oraşe angrenate în proiect - Maribor, Murska Sobota (unde fusesem deja, din Zagreb, fără oprelişti, ca să văd un spectacol de circ), Ptuj, Novo Mesto, Slovenj Gradec şi Velenje. Cele şase cercuri sublimează un concept al energiei, fie că e una spirituală, industrială, creativă sau de alt tip, îmi explică Tanya în faţa stemei murale, pe care o fotografiez în sfârşit şi la lumina zilei.

Trecem apoi pe lângă Camera Confesiunilor, o încăpere în care poţi să spui ce doreşti, filmat de o cameră - o parte din filmuleţe au fost postate pe internet -, şi pe lângă câteva vitrine cu benzi desenate care redau rivalitatea dintre echipele de fotbal locale. Mă întreb zâmbind cum ar trebui securizate la Cluj astfel de creaţii...

Tanya mă lasă la Teatrul de Păpuşi, conştiincioasă, dar mă ia în grijă, ca pe un musafir dezorientat, Mojca Planšak. "Mai sunt zece minute până la spectacol, îmi spune, putem face un tur".

(Da, am văzut totuşi un spectacol la Maribor, însă un spectacol special, făcut de şi pentru copii şi tineri cu invalidităţi, cu autism, un spectacol la care nu eram prea tentat să rămân, dar pe care mă bucur că l-am văzut. Era atâta bucurie la acei copii, fie că stăteau în sală ori jucau pe scenă, atâta sinceritate şi poftă de viaţă încât la final m-am strecurat tiptil pe scări, ca să nu mi se ghicească emoţia.)

Mă simt ca ardeleanul care a văzut o girafă după turul Mojcei. Teatrul de Păpuşi din Maribor îşi are sediul, din 2010, într-o fostă mănăstire din secolul 12, renovată şi echipată "sf". Sala mare e în fosta curte interioară, cu un sistem de practicabile hidraulice modulare care pot reconfigura spaţiul. Echipamentele tehnice sunt cele mai performante, atelierele au spaţiu îndestulător, există şi un mic muzeu al teatrului, iar părţi ale vechii mănăstiri sunt puse în valoare peste tot, aşa că ansamblul e spectaculos. Da, Teatrul de Păpuşi - care organizează anual două festivaluri, unul naţional şi altul internaţional - e un obiectiv turistic la Maribor.

Ies năucit, de spectacol şi de loc, din teatru, şi mergând pe malul apei dau de cea mai veche viţă de vie din lume, agăţată decorativ de faţada unei case, unde e şi Muzeul Vinului. Are peste 400 de ani, aflu intrând în Muzeul Vinului. Şi încă face struguri, deci se face vin din ei. Mă rog, gurile rele zic că vinul ăla e o poşircă, via e prea veche, dar sticluţele-suvenir se vând cu bani buni. Oricum, pe seară mi-am propus o degustare la Vinag, o cramă faimoasă în zonă - Maribor e o regiune viticolă cu tradiţie.

E deja după prânz, şi o iau pe străduţele în pantă, înguste, ca în filmele italiene sau greceşti, spre ospătăria bosniacă unde m-a îndrumat un prieten, ca să mănânc o *pleskavica* "Sarajevo style". Mâncarea e bună, dar nu ieşită din comun, dar locul face toţi banii: mic, decorat ca o casă balcanică, cu laviţe, ştergare, multe ghivece de flori, pereţi zugrăviţi cu "roll"-ul, multe culori, cu o atmosferă vitală ce te face să nu mai pleci, o bucurie a convivialităţii.

Revin la Castel, pentru o ultimă privire, apoi îmi închei seara la Vinag, cu o degustare pe cinste, cupaje reuşite, soiuri curate, dar în special un Pinot Noir baricat cu totul excepţional, şi cu privilegiul nesperat de a vizita, de unul singur, uriaşa pivniţă de vinuri, care se întinde pe trei kilometri pe sub oraş.

Şi ce-am mai văzut/plăcut la Maribor: "semnele de circulaţie" cu tineri sărutându-se, părinţi cu copii de mână, oameni îmbrăţişaţi, care ne amintesc de iubire, afecţiune şi prietenie; gangul cu caldarâm pictat cu flori, poteca unui parc imaginar, comunitar; turma de urşi polari din vitrina unui magazin pregătit deja de iarnă; statuia copilaşului într-un picior din capătul pieţei mari; cuburile desenate de copii din colţul promenadei. Imagini dintr-un jurnal nescris.

Ce am învăţat la Maribor? Fără să devin "pedagogic": să păstrăm ce încă mai avem (Muzeul Farmaciei, Palatul Bánffy), să reintegrăm ce nu mai avem (Mănăstirea Franciscană), să profităm de ce ni s-a dat (Dealul Cetăţuii), să încurajăm iniţiativele mici, pe lângă marile proiecte. Că vom fi sau nu Capitală Culturală a Europei, cred că noi, clujenii, trebuie să fim bucuroşi că suntem acasă.

Am plecat din Maribor joi, dimineaţa devreme, spre Zagreb-München-Cluj. La graniţă, poliţiştii sloveni m-au văzut şi mi-au zâmbit ca unui vechi cunoscut. Doar cei croaţi s-au uitat intrigaţi, dar fără să zică nimic, la buletinul meu românesc. De cetăţean al Europei...

Atelierele Teatrului de Păpuşi

(Acest reportaj a fost realizat în urma unei călătorii private în Slovenia. Mulţumiri dnei Mia Miše din echipa Capitalei Culturale, dnei Mojca Planšak de la Teatrul de Păpuşi şi Tanyei pentru ajutorul acordat în cursul vizitei mele la Maribor. *Hvala*!)

■

Black Pantone 253 U

Ah, tineretul acesta...

Radu Țuculescu

Așa se intitula prima mea piesă pe care o montasem cu trupa de teatru și pantomimă (înființată de mine) *Studio trei* a Casei de Cultură a Studenților din Cluj. Eram în primul an de studenție. În semestrul doi ne-am prezentat la un concurs național. Președintele juriului era un actor (profesionist) căruia prefer a nu-i divulga numele. Spre sfîrșitul anilor '80, devenise unul dintre cei mai zeloși recitatori de ode înălțate „mărețului" conducător, ulterior ajuns un împușcat oarecare... Conducătorul, nu actorul! Din respectivul juriu făcea parte și un reprezentant al studenților. Acesta mi-a povestit, la finalul festivalului, cum președintele-actor a fost extrem de „revoltat" după reprezentația piesei mele. Adică vine un tinerel de 18 ani cu pretenția că a scris o piesă de teatru de capul său, nefiind nici măcar student la litere ci violonist, ăștia nu prea știu nimic altceva înafară de instrument, precum fotbaliștii, continua președintele-actor să ironizeze, să mîștocărească, și în plus cum de ascultă de-un tinerel atîția oameni, chiar de-or fi studenți...! Textul este plagiat, cu siguranță, perora președintele-actor, îmi seamănă foarte bine cu... nu-mi amintesc exact, dar e o piesă italiană... Imposibil să-l premiem, eventual pentru regie. Desigur, nu a putut preciza veci ce piesă am „plagiat", nici cînd l-am întrebat personal, după o vreme. A zîmbit complice, m-a bătut pe umeri ca pe-un camarad de trupă și mi-a șoptit, las că știi tu mai bine... În clipa aceea, mi-a fost milă de el... Era un complexat.

Mi-am amintit de întîmplare acum cînd doresc să scriu cîteva rînduri despre cea de a III-a ediție a festivalului național de teatru pentru tineret *Stage* de la Cluj. O ediție („gîndită" de *Fundația Părinți Clujeni* și moderată de neobosita Cristina Grigore, directorul executiv...) la care au participat peste 300 de tineri din toată țara. Douăzeci și cinci de trupe s-au „confruntat" pe parcursul a trei zile pline, dense, propunînd spectatorilor, adesea, surprinzătoare montări scenice. În primul rînd, e o adevărată bucurie să vezi că atîția tineri aflați la o vîrstă mai mult ori mai puțin... periculoasă, cînd tentațiile sînt mari, că vin, de bună voie și nesiliți de nimeni... la repetiții, doresc să joace, să învețe un text dramatic, ba uneori să-l și conceapă, chiar dacă prea puțini intenționează a urma facultățile de profil. E speranța că ei vor fi viitorii spectatori de teatru care vor face diferența între numeroasele subproducții scenice iscate tot mai des pe scenele orașelor patriei și creațiile de calitate și real profesionalism. Ba, poate vor deveni, măcar ocazional, și cititori de volume de teatru, clasice ori contemporane. Apropo de texte, o observație destinată profesorilor-îndrumători, altfel demni de toate laudele noastre: atenție la repertoriu. Le fac un deserviciu actorilor-amatori adolescenți, propunîndu-le piese pe care le-am văzut în memorabile interpretări. Fără să vrei, subconștientul propune comparații... Trebuie căutate texte dinamice, mai puțin cunoscute ori să le scrie chiar ei, tinerii, eventual ajutați de profesor, pe diverse teme. Sînt capabili de rezultate excelente care nu riscă să fie acuzate de... plagiat. Exemple concrete din actuala ediție sînt trupele *CNAI's Stage* a colegiului din Cîmpeni, *Dramatis Personae* (un ansamblu deja multapreciat) din Baia Mare, *Trupa Șapte* de la Palatul Copiilor din Cluj și altele. Tinerii interpreți au avut, în marea lor majoritate, dezinvoltură scenică, pasiune nedisimulată, farmec, umor, fiind capabili chiar și de improvizații. Ba, au fost cazuri cînd au impresionat de-a dreptul, precum Ramona Pop și Adrian Perde din trupa *Cobalt Blue* (Cluj) care ne-au oferit un recital pe dificile texte semnate de Samuel Beckett. Să mai amintesc trupele *Corint* din Bistrița, *Audiență generală* din Cluj, *Jumătăți* din Sighișoara, *Skomorohy* din Sighetul Marmației ori *Les Caracteres* din Dej. Supriza festivalului a apărut însă... chiar cînd ne așteptam mai puțin. Obosiți după un adevărat „maraton" de trei zile, mai aveam de „vizionat" ultimele două trupe... Și, brusc, am ieșit din amorțeală, am deschis bine ochii, ne-am scuturat de somn și-am.... aplaudat puternic, ca pentru... marele premiu! Trupa *Protha* din... Pașcani ne-a ridicat în picioare. Avocatul (!) Cătălin Eduard Sfîrloagă a adaptat textul lui Vișniec *Țara lui Gufi*, concepînd un spectacol alert, plin de farmec, atent la cele mai mici detalii. Numeroșii interpreți aflați permanent în scenă s-au mișcat impecabil, au jucat și atunci cînd nu aveau nimic de rostit, „acoperind" toată scena.

În eleganta sală a cinematografului din Mărăști s-a jucat teatru timp de trei zile, nu doar în limba română ci și în engleză, franceză ori... ucraineană! Un festival de teatru multietnic, deci, multicultural, deci... așa cum îi stă bine unui festival care se desfășoară în Transilvania. Părerea mea. ■

Limba română în suferință

Adrian Țion

Are faze comice super tari de faci kk pe tine de ris,,,,,, nu k soap opera aia,, aparitzie 9 pe site sustzinuta de tine care nu e buna de nimik + ca e f _____ Vai de educatzia ta! Legendă: *f _____* = peliculă foarte lungă, deci fără conotații vulgare. V-ați prins. Nu e vorba despre un șir de greșeli de redactare. Nu, nici vorbă. E doar părerea telegrafic (ce arhaism rebarbativ!) exprimată, cu efect de blitz, aș spune (încep să mă contaminez și eu de scrierea fără diacritice) de un internaut oarecare ce tastează dezinhibat și grăbit pe un site de socializare și-l contrează vehement pe partenerul de chat, folosind limba și grafia personalizată după propriul lui chef. Un mesaj din sutele de mii de milioane. Un mesaj obișnuit, am putea spune, beneficiind de protecția anonimatului sau nu, nici nu mai are importanță, căci lumea nu-și mai ascunde nici incultura, nici opiniile, nici desuurile. Trăim în transparență totală carevasăzică. Pagina electronică pe care își așterne opiniile (un alt mod perimat de a spune) e libertatea lui. Ar fi mai aproape de adevăr „unde-și împroașcă opiniile", dar rămân la antica formulare totuși. Acolo, pe net, nu-și mai poate băga nasul nici profesorul de limba română, nici părinții, nici patronul, nici altă instanță cu rol corectiv sau coercitiv. Ce treabă au ei cum scrie el? Ce treabă are lumea (abstracțiune demnă de ignorat) cu felul lui de a se exprima (concretețe a modului de a socializa)? Scrie cum vrea! Scrie cum i se năzare, căci el are personalitate și ține să și-o afirme și în scris, nu numai pe stradă sau în bar, vorbind cu voce tare. Echivalentul vorbirii cu voce tare e felul în care forțează expresivitatea sintaxei, a grafiei, a bunului simț. Nu asta i s-a cerut mereu la școală și încă la modul imperativ? Nu i s-a spus să fie original în interpretarea textelor literare? Să nu memoreze comentarii gata făcute? Ei bine, a venit vremea să-și afișeze originalitatea. Acum poate să o facă pe deplin. E original! Poate să nu respecte legile ortografice date de Academie și nimeni nu-l va sancționa pentru asta. Ca în revistele ce consideră că se respectă. Ce insurgență e aia să nu te aliniezi la formele cerute de normele actuale de scriere în privința lui *â* sau *î*, a adjectivului pronominal negativ *niciun* sau *nici un*? Astea-s chiar mizilicuri. Cine se mai împotmolește în fleacuri de acest tip cînd ai de comunicat o idee importantă? Chițibușarii de lingviști, cei care caută nod în papură, că oamenii serioși savurează conținutul, mesajul. Ce, poeții au voie să modifice morfologia și sintaxa străvechii noastre limbi cum vor și el nu-și poate împodobi mesajul cu câteva emoticoane (ăsta neologism!) drăgălașe? Mai dă-i încolo de înghețați în clișee prăfuite!

Într-o vreme se vorbea despre stârpirea din rețelele de socializare de pe net a limbajului licențios. Aiureli pentru bebeluși! Dacă poți să înjuri în public, în plină zi, pe însuși președintele țării, cum ai putea să interzici vulgaritatea din comunicarea cu caracter intim, privat? Asta era posibil numai prin rețeaua de supraveghere inițiată de un Big Brother atotputernic. Dar nu am de gând să fac apel la pudibonderii răsuflate. Formularea lor nu-și mai are locul în spațiul online, eliberat de orice fel de cenzură. Nici invazia englezismelor nu mai poate fi stopată, în ciuda împotrivirilor formulate de aceiași lingviști îmbătrâniți în știința lor nefolositoare. Pericolul e mult mai mare, deși trece aproape neobservat: vizează însăși sănătatea și viitorul limbii noastre, ceea ce ar trebui să ne preocupe în mai mare măsură. Francezii au luat măsuri pentru conservarea limbii, dar până la urmă ce a ieșit? O frangleză uzuală ridicolă, dar cu priză la vorbitorii tineri, dezinvolți și cu disponibilitate de a schimba ușor nu numai registrele de comunicare, ci în general orice. Făcând caz de romgleza noastră, iscată dintr-un grad sporit de admirație pentru cultura engleză și americană, avem toate motivele să ne îngrijorăm.

Din când în când, câteva canale tv mai trag un semnal de alarmă comentând hazliu lucrări de-ale elevilor de la sesiunile de simulare a bacalaureatului sau a evaluărilor naționale. Unele chiar au titrat pe burtiera ecranului *Limba română pe cale de dispariție*. A alertat asta pe cineva? Să fie păstrătorii de limbă curată anacronici, atinși de nulitate, cadavre vii nepătrunse de aerul înnoirilor? Ar fi tragic și neproductiv. Ar fi chiar sinonim cu o consimțire la autodegradare, dacă nu la o autodistrugere ■

30 Black Pantone 253 U

Superdotații

Ioan Mușlea

Cuvântul din titlu nu l-am folosit pentru cititori, ci pentru a desemna o stare de fapt. În deja pomenita "autobiografie" a lui Miles, acesta relatează cu lux de amănunte cu câtă grijă ajunsese să-şi caute, iar mai apoi să-şi recruteze *oamenii de nădejde*. Pe oriunde ajungea, asculta cu cea mai mare atenție ce şi cum se cântă, dar mai ales "cine anume" cântă. Povestea descoperirii lui Tony Williams e de milioane şi la fel şi racolarea unor John McLaughlin sau Dave Holland, amândoi - vrednici supuşi ai Reginei Marii Britanii.

John McLaughlin s-a născut în 1942, în Anglia. Îşi începe cariera muzicală ca ghitarist, în formații de rock şi rhythm&blues; în 1969 iese pe piață cu primul său Lp, "Extrapolation", un tipic produs *free* al anilor respective, realizat împreună cu saxofonistul John Surman. Cum a prins Tony Williams de veste că, tocmai în Englitera, a apărut un ghitarist fenomenal rămâne un mister, însă la sfârşitul anului 1969, John McLaughlin e "somat" să traverseze Oceanul şi cântă în grupul *The Tony Williams Lifetime*. Dar Miles a prins şi el de veste şi îl convinge (pe John) să participe la înregistrarea bijuteriei care a însemnat *In A Silent Way*. McLaughlin devine într-astfel un factor esențial în ceea ce se va numi de-acum înainte *jazzrock*-ul (in statu nascendi). În luna martie a aceluiaşi an cântă împreună cu Jimi Hendrix şi Dave Holland, după care înregistrează din nou cu *Lifetime*, LP-ul "Emergency", iar alături de Miles Davis - celebrissimul *Bitches Brew*. Influența lui Hendrix şi a obsesiilor/patternurilor rock devine tot mai vizibilă, dar o va combina "savant" cu armoniile jazzului contemporan. Cota îi creşte vizibil, devine tot mai căutat şi în 1970 participă nu doar la *Turn It Over* alături de acelaşi Tony Williams şi de Jack Bruce, ci şi la faimosul manifest al jazzrockului *fusion* (în varianta Miles!) care a fost LP-ul *Tribute to Jack Johnson*. Extrem de semnificativ îmi pare însă faptul că va fi cooptat şi în producția de totală avangardă şi angajare politică din care a rezultat triplul LP *Escalator Over The Hill* al ultraradicalei şi deşteptei Carla Bley.

Urmează, în 1971, *My Goals Beyond* în care-l putem auzi la ghitară acustică/rece într-un recital îmbibat de muzici orientale; după care, împreună cu Jerry Goodman, Badal Roy, Dave Liebman, Charlie Haden, Billy Cobham şi Airto Moreira se va deda la un dezmăț "modal" care va prefigura viitoarele fuziuni dintre jazz şi aşa-zisele tendințe *world music* din anii ce se apropie. Fără să bage nimeni de seamă, McLaughlin se va fi impus ca cel mai original şi creativ ghitarist al momentului, iar chestia asta "îl va ține" până şi în ziua de azi, aşa încât nu e de mirare că nebunia înregistrărilor şi un soi de omniprezență aproape supranaturală, inexplicabilă îl va impune - după cum bine spune Adrian Andrieş, în al său superb "Dicționar de Jazz" - în poziția de cel mai bun ghitarist al jazzului modern. Superdotatul McLaughlin a continuat să lucreze cu Miles, dar a procedat şi la o schimbare de nume rebotezându-se *Mahavishnu* şi intitulând la fel grupul pe care-l păstorea; colaborează cu Santana, trece prin "stadiul" *Shakti,* încearcă şi reuşeşte să se impună în toate grupurile posibile şi imposibile de ghitarişti. Mă întreb dacă există cineva care să-i conteste statutul de ghitarist "number one" al ultimilor 40 de ani ...

Dave Holland s-a născut în anul 1946. A învățat ghitara şi contrabasul ca autodidact. În 1968, Miles

Wayne Shorter

Ron Carter

Jack DeJohnette

îl descoperă într-un faimos club londonez şi vede în el înlocuitorul ideal al lui Ron Carter care, oricum, era pe plecatelea. A rămas alături de Miles (şi de Chick Corea, Wayne Shorter sau Tony Williams) până în 1970, participând la celebrele *In A Silent Way, Bitches Brew* sau *Filles de Kilimandjaro*. Se lansează în avangarda jazzului "pur" alături de Chik Corea, Barry Altschul şi Anthony Braxton sau Sam Rivers, realizând unele dintre cele mai valoroase albume ECM ale anilor 70 cu trio-ul ARC sau quartetul Circle ("Conference of the Birds" ori "CIRCLE in Paris" constituie şi astăzi momente/repere inconturnabile). Pune, în continuare, la cale un trio celebru (*Gateway*) alături de John Abercrombie şi Jack DeJohnette. Atinge, cred, limitele contrabasului în soloul absolut (*Emerald Tears*)) sau în extrem de abruptul duet de contrabaşi "*Music from Two Basses*", realizat în cârdăşie cu Barre Phillips. În cursul anilor '80, reia "rețeta" lui Miles şi se înconjoară de câțiva tineri "de mari speranțe dintre care se remarcă în special Steve Coleman. Înregistrează, de asemenea, un album solo de violoncel (*Life Cycle*).

Pe Wayne Shorter, Miles i l-a furat, literalmente, lui Art Blackey care îl descoperise şi-l consacrase pe parcursul a mai bine de 20 de LP-uri. Tânărul saxofonist asimilase în adâncime cuceririle şi inovațiile unor Sonny Rollins, John Coltrane sau Ornette. Ştia deja tot ce trebuia şi se născuse cu harul rarisim al compoziției. Cu Miles Davis, între 1964 & 1970, Wayne avea să înregistreze alte 15 albume; în aceşti ani fabuloşi, Shorter s-a întrecut pe sine şi a compus bucăți dintre cele mai grozave. În momentul când a trecut "pe jazzrock" şi/sau *fusion* s-a reprofilat pe saxofon sopran, iar cu începere din 1971 când, împreună cu Joe Zawinul, a înființat supergrupul *Weather Report* - şi-a mai adăugat în palmares vreo alte 18 albume! Wayne Shorter este - astăzi mai mult ca oricând - una dintre cele mai complexe şi misterioase personalități din lumea jazzului. Muzica sa este una magică, aproape nepământeană! Dacă izbutiți să ascultați măcar o singură piesă din albumul "1+1" (1997) unde îl are ca unic partener pe Herbie Hancock, vă veți da sema ce înseamnă perfecțiunea.

Ron Carter (1937) este unul dintre contrabasiştii de jazz legendari. Calitățile sale ieşite din comun (în special faimoasele glissandouri!) explică faptul că a participat la mai bine de 2.500 de înregistrări. A învățat să cânte la violoncel şi contrabas, iar primele LP-uri în care îi apare numele (la începutul anilor '60) aparțin de fapt unor monştri sacri precum Eric Dolphy sau Thelonious Monk. A fost unul dintre stâlpii quintetului lui Miles, însoțindu-l până la celebrul „*Filles de Kilimandjaro*". A cântat din plin alături de pianiştii Herbie Hancock, Andrew Hill sau McCoy Tyner, asigurându-le o secție ritmică „de vis". Stăpânea perfect aşa-zisul *piccolo*, un contrabas-cello pe care l-a pus în valoare în chip absolut demențial, realizând un superb dublu LP: „*Ficcolo*". L-a urmărit şi chiar obsedat muzica lui Bach, consacrându-i mai multe înregistrări interesante.

Tony Williams (1945-1997) a fost unul dintre cei mai importanți baterişti de jazz şi jazzrock, unii considerându-l egalul teribilului Elvin Jones. La 17 ani făcea deja parte din faimosul quintet al lui Miles, fiind - în fapt - muzicianul în jurul căruia gravita *sound*-ul grupului (Miles dixit!). În 1969, după ce - sub aripa lui Miles - va fi gustat din „fuziunea" jazzrock, participând la 14 albume, avea să lanseze trio-ul *Lifetime* din care mai făceau parte John McLaughlin şi Larry Young. În anii '70 se va mai cuminți, revenind la formule de gen VSOP alături de Herbie Hancock şi Ron Carter.

Jack DeJohnette (1942) este un baterist, pianist şi compozitor care - între anul 1960 şi momentul de față - acoperă, literalmente, tot ce înseamnă muzică de jazz. A început să cânte la Chicago cu avangardiştii de la AACM, a făcut apoi parte (alături de Jarrett) din quartetul Charles Lloyd şi din trioul lui Bill Evans, după care a intrat în trupa lui Miles, în locul lui Tony Williams, aducându-l şi pe Jarrett cu el. Începe să înregistreze pentru celebra casă ECM cu grupurile pe care le înființează unul după altul: *Gateway, Directions, New Directions* şi faimosul *Special Edition*. Cu începere din 1983, devine ritmicianul de vis al trio-ului lui Keith Jarrett.

■

Lucru nemțesc

Mugurel Scutăreanu

Münchner Klaviertrio

Avem mulți muzicieni excelenți. Românii sunt niște talentați și numai balcanismul ereditar limitează numărul marilor artiști născuți la Dunăre și Carpați. Stăm rău cu truda - nu ne prea place să asudăm. De peste o jumătate de secol bag de seamă cum *poporul ales* face din coadă de câine fire de mătasă, în timp ce noi, poporul dăruit, căscăm alene, mulțumindu-ne cu statutul de brânză bună în burduf de câine. Și ca să nu fiu lupul moralist, mărturisesc că zicând *noi*, m-am gândit în primul rând la mine. Nici dușurile reci nu ne trezesc pentru multă vreme - ne scuturăm doar pe moment, jurându-ne-n barbă c-om face și-om drege dar a doua zi dimineața iarăși ne-ntindem îndelung.

De curând, în *Festivalul Mozart*, ni s-au administrat dum-dum două corecții pe care ar fi bine să nu le uităm repede: în două seri consecutive au concertat la Cluj un grup din *Camerata Salzburg* și formația *Münchner Klaviertrio*. Culmea este că în fiecare dintre aceste ansambluri se găsea câte un așa-zis român însă cei doi erau valahi numai prin locul de născare, așa că nu prea avem de ce ne lăuda.

Cei opt magnifici din *Camerata Salzburg* - două viori (a II-a coreeană!), violă, cello (românca), contrabas, un oboi și doi corni - ne-au ridicat la ceruri, cântând trei divertismente mozartiene (KV 138, 251 și 334) pe care credeam că le știm. De fapt nu au cântat ci au vorbit, cu eleganța limbajului saloanelor secolului al XVIII-lea dar fără urmă de prețiozitate. Mereu mi s-a părut că văd năluci de domni cu perucă făcând reverențe în fața unor doamne, la fel de eterice, care-și fluturau distins evantaiele. Nu cred că aș putea prinde în cuvinte arta acestor muzicieni, de aceea mă mărginesc la înșirarea câtorva impresii: așezarea aproape imperceptibilă a unui final de frază, reliefarea unei celule melodice, un acord mai accentuat, un auftakt ușor tras înapoi - niște nimicuri esențiale care înseamnă satisfacție. Satisfacție rară! În dimineața de după concert, artiștii *Cameratei*, coborâți printre oameni, au venit la Conservator - îmbrăcați ca noi, purtându-se firesc (unii chiar fumând!), râzând și vorbind ca noi (violoncelista Dana Micicoi chiar ca noi, adică românește) - și ne-au povestit, cu o neprefăcută modestie, despre munca lor îndârjită, despre abnegație ca mod de a trăi, despre înrâurirea covârșitoare pe care a avut-o asupra grupului marele violonist și dascăl Sándor Végh și el legat de țara noastră, de urbea noastră. Ne-au zugrăvit un Sándor Végh artist până în vârful unghiilor, cu idei surprinzătoare și exprimate fascinant dar întrutotul om, adică odată vesel, odată bosumflat, mângâind cu vorba sau strigând înfuriat, sigur de el sau mărturisindu-și spaimele nopții. Ne-au mai povestit instrumentiștii austrieci și despre ceilalți mentori ai lor, cu toții personalități de seamă, ale căror povețe s-au unit complementar în ceea ce este astăzi *Camerata Salzburg*.

Trecută dimineața și sub impresia ei, am început să aștept cu și mai mare nerăbdare recitalul trioului cu pian din München. O umbră mi-a întunecat o clipă entuziasmul - teama de povestea cu pomul lăudat - dar înnourarea s-a dovedit a fi fost fără temei. De la primul acord am știut că miracolul din seara precedentă se va repeta. Magica cifră 3 a dominat regalul: triumviratul münchenez, cu Michael Arlt la vioară, Gerhard Zank la violoncel și Donald Sulzen la pian, ne-a adus din nou în stare de transă, prin re-crearea măiastră a trei lucrări de maturitate ieșite de sub pana a trei titani - Mozart (Trio KV 502), Brahms (Trio în do minor op.101) și Schubert (Trio în Mi bemol major op.100). Totul, până și privirile fugare schimbate între ei de muzicieni, avea rost, sens adânc, fiecare idee avea valoare de revelație, nimic nu lipsea, nimic nu era în plus. Până și momentele de aparentă spontaneitate se dovedeau de îndată plănuite și migălite. Stăteam alături de Török Zsolt, celistul din cvartetul *Arcadia* și l-am întrebat, la sfârșit, ce crede despre grup. Stă tânărul o clipă, după care zice: *nu știu cum să vă spun... sunt întrutotul nemți!* Asta era, perfectă sinteză!

După recital am stat puțin de vorbă cu Gerhard Zank, care este originar din Sibiu (ce coincidență - două trupe mari, doi celiști din România!). Înainte de orice întrebare, d-l Zank a rostit cu glas scăzut: *scuzați-mă un moment, trebuie sa-mi revin puțin, am stat o oră și jumătate sub înaltă tensiune*. O destăinuire, în fond. Așadar munca imensă și meticulozitatea extremă nu presupun neapărat atingerea unei stări de degajare (prin siguranță) în timpul performanței publice. Concentrarea rămâne mereu la nivel maxim. După ce mi-a vorbit despre motivația alegerii pieselor din recital, l-am întrebat pe d-l Zank ce impresie i-a lăsat concursul pentru cvartete de coarde din cadrul Festivalului Mozart din acest an, pentru că știam că fusese membru al juriului. *În primul rând vreau să remarc talentul acestor oameni tineri. Unii s-au dovedit mai bine pregătiți, alții abia porniți pe drumul greu al artei dar cu toții talentați. Am fost foarte încântat de ceea ce am auzit. Laureații din vârf* (Radu Dunca - vioara I, Dariu Chifor - vioara a II-a, Cristian Suărășan - violă, Andras Vilhelem - violoncel) *sunt o formație care cântă foarte interesant*. Am insistat, ca o muscă ce ți se bagă-n gură: *ce înțelegeți prin atributul interesant? Hm*, zice violoncelistul, *să cânți corect este mai ușor decât să cânți interesant. Acest lucru, ca să zic așa, nu se poate cumpăra. Este un lucru greu de definit - îl ai sau nu-l ai! Faptul că primii laureați l-au avut, mi-a făcut mare plăcere.*

Coborând scările conservatorului am reintrat încet în beatitudinea recitalului abia încheiat. Ieșind pe poartă, mi-am adus aminte de spusele lui Szolt Török și le-am întărit, cu oarecare năduf, vorbind singur ca bătrânii: *lucru nemțesc, dom'le!* ■

Camerata Salzburg

Black Pantone 253 U

De-a șoarecele și pisica

Adela Tetean-Vințeler

Animația înseamnă a anima, a aduce la viața, a da viață, a însufleți. Iată un contrast, încă de la început: cum se face că o artă care a luptat pentru a învinge nemișcarea, inertul şi tot ceea ce noi percepem ca moarte este plină de reprezentări ale acesteia, ale violențelor, agresiunilor şi băilor de sânge aducătoare de moarte? De ce această artă vizuală cu care interacționăm încă din primii ani de viață ne scaldă privirile şi mințile într-un ghiveci de metode torționare? Pentru că asta este natura noastră, pentru că fericirea înseamnă ca binele să învingă răul, pentru a estompa gravitatea violențelor din viața de zi cu zi, pentru a ne pregăti să înfruntăm cu răceală şi indiferență agresiunile. Acestea sunt doar câteva potențiale răspunsuri. De ce ne place să vedem la nesfârşit cum *cei buni* îi agresează pe *cei răi*, chiar dacă însăşi natura lor le dictează să fie în tabere diferite: lupul şi iezii, vânătorul şi mama lui Bambi, şoarecele şi pisica? O fi violență de dragul violenței sau violență-antiviolență? Un amalgam de metode agresive, de lovituri repetate, de păcăleli care duc la accidentări grave sau chiar la moarte sunt o colecție de scene obişnuite din desenele animate. Şi, totuşi, personajele nu mor, îşi continuă lupta pentru putere nestingherite spre amuzamentul spectatorilor, iar în cazul în care unul dintre personaje *dispare* în urma loviturilor aplicate, nu-i vom purta pică agresorului, ci îl vom aplauda cu conştiința împăcată că personajul dispărut îşi merita soarta cruntă. Poate că tocmai creierul nostru, obsedat în a face ordine în orice situație, va găsi întotdeauna o justificare pentru actele de violență din desenele animate: oricum, aici elefanții zboară, personajele îşi revin miraculos după orice fel de accidentare sau dacă nu, cel puțin tabăra noastră va ieşi învingătoare. E animația într-adevăr un univers al violenței sau, din contră, calcă triumfătoare peste aceasta minimizându-i efectele distrugătoare? În desenele animate până şi ultima noastră spaimă, moartea, este strivită şi batjocorită sub privirile distrate ale publicului. Animația ne dă pentru prima dată posibilitatea să depăşim limitele impuse de fizicul nostru fragil, uşor distructibil. Aici personajele pot să facă orice. Nu degeaba Walt Disney afirmă că „animațiile respectă legile fizicii, care ne ghidează viața, doar dacă nu e mai distractiv să nu le respecte". Animația este cea care deschide porțile spre un univers de ființe noi, de personaje deosebite, de obiecte cu proprietăți fantastice, o lume în care toate granițele au pierit, rămânând doar limitele propriei imaginații. Aici, în noua lume, legile care ne guvernează viața de zi cu zi dispar, iar personajele noastre pot să-şi creeze orice soartă. Cu toate că putem alege orice destin pentru personajele de desen animat, vom observa cu uimire că paleta de acțiuni ale personajelor nu este chiar atât de variată şi că atingerea scopurilor lor se va face aproape întotdeauna prin apelul la violență.

Desenele animate sunt violente. Dar care este scopul pentru care animațiile optează pentru violență? E violență gratuită sau poate în spatele giumbuşlucurilor agresive se ascunde ceva mai mult? Să ne întoarcem, deci, în timp, în perioada în care animațiile şi-au dobândit notorietatea şi şi-au câştigat statutul de gen cinematografic distinct. Acest nou gen cinematografic se naşte ca o nouă latură a studiului mişcării. Iluzia mişcării i-a fascinat pe oamenii de pretutindeni încă din cele mai vechi timpuri şi imediat ce s-au descoperit maşinării care să surprindă şi să înregistreze mişcarea şi vitalitatea cotidiană, s-a născut şi ideea unei noi provocări: aceea de a crea mişcarea acolo unde ea nu exista, provocarea de a însufleți şi a da glas obiectelor neînsuflețite. Dacă în anul 1906 deja apare prima animație, realizată de J. Stuart Blackton, *Faze umoristice ale fețelor distractive*, până la 1928, când studiourile Disney creează cunoscutele personaje Mickey Mouse, Pluto, Goofy şi Donald Duck, animația este considerată un experiment căruia nu i se prevedea nici un viitor în industria cinematografică. Cu toate că aceste personaje încep să fie îndrăgite de public, animațiile sunt considerate în continuare ca neprofitabile pentru industria cinematografică. Animația reuşeşte să-şi câştige statutul definitiv în industria cinematografică abia în anul 1937, când apare lungmetrajul *Albă ca zăpada şi cei şapte pitici,* realizat de studiorile Disney, care înregistrează încasări mai mari decât majoritatea producțiilor cinematografice din acea perioadă. (v. Sergiu Băieşu, *Animația de la 2D la 3D,* 2008, pp. 14-33). Astfel, mai multe studiori de producție cinematografică, care cochetaseră deja cu desenele animate, prin diverse proiecte, precum MGM şi Warner Bros, îşi vor îndrepta în anii următori atenția înspre animație. Dezvoltarea concomitentă şi a altor tehnologii va face ca în curând televizorul să permită accesul personajelor de desene animate în casele tuturor, ceea ce va mări şi mai tare miza acestui gen. Dacă primele animații erau exerciții care simulau mişcări, procedeele şi tehnicile de animație din 1937-1938 permiteau deja elaborarea şi punerea în scenă a unor scenarii complexe, ceea ce transformă anii următori în ani definitorii pentru traiectoria pe care se va dezvolta acest nou gen cinematografic. Dacă aceşti ani delimitează perioada pe care o putem considera crucială pentru modul în care se va dezvolta industria animației, contextul istoric al perioadei respective nu ar trebui ignorat. Trebuie să specificăm că anul 1939 este anul de debut al celui de-al Doilea Război Mondial, care se va sfârşi abia în anul 1945, fiind considerat cel mai lung şi mai sângeros război din întreaga istorie a omenirii. Prin urmare putem afirma că anii în care animația se conturează ca şi gen cinematografic distinct coincid cu cel mai mare şi mai violent conflict cunoscut vreodată de oameni. Nu e greşit să presupunem că această aliniere a datelor istorice a avut serioase repercusiuni asupra modului în care au fost construite desenele animate. Aşadar, putem presupune că nu întâmplător animațiile sunt pline de violență, agresiuni şi scene sângeroase, şi că nu din întâmplare majoritatea personajelor de desene animate cu care ne-am obişnuit sunt prototipuri ale unor firi violente, având în vedere că majoritatea personajelor, pe care le vedem astăzi la televizor, au luat naştere sau şi-au definitivat personalitatea tocmai în acea perioadă zbuciumată de violență extremă: cel de-al Doilea Război Mondial.

În documentarul *Desenele animate pleacă la război (Cartoons Go to War)*, realizat în 1995 de A&E, putem urmări contextul istoric în care au fost construite unele dintre cele mai cunoscute şi iubite episoade din serialele de desene animate, pe care le-am urmărit cu sufletul la gură pe Cartoon Network şi care sunt încă distribuite pe majoritatea canalelor de desene animate. Aflăm de aici că personajele noastre favorite au fost actori şi în diverse filmulețe educaționale pentru soldații din cel de-al doilea război mondial, instruindu-i în ceea ce priveşte conduita de pe front. De exemplu, cei şapte pitici din *Albă ca zăpada* erau, în 1941, protagonişti în animațiile folosite pentru antrenamentele de război. Personaje cunoscute de animație făceau parte din programul *afară din tigaie transferat la linia de tragere (out of the fiying pan into the firing line)*, program care instruia cetățenii în privința colectării grăsimilor şi uleiurilor pentru fabricarea muniției de război.

Va deveni imediat evident şi că *binele învingător* nu va fi acelaşi pentru toată lumea, ci că violența va fi foarte atent canalizată înspre tabăra adversă. Astfel, în animațiile realizate în Germania nazistă vom face cunoştiință cu evreii, ca personaje negative, periculoase, de cele mai multe ori şoareci sau şobolani personificați, care

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

trebuie striviți și asupra cărora sunt îndreptate toate acțiunile violente. Animația rusă prezintă o imagine sumbră în care naziștii sunt reprezentați precum niște vulturi parșivi care vânează ființe nevinovate și se hrănesc din durerea acestora. Dacă delimităm aceste animații și le punem eticheta de animații propagandistice, putem foarte ușor să nu le mai luăm în considerare în contextul de astăzi, întrucât nici unul dintre aceste personaje nu și-a câștigat o popularitate suficientă pentru a fi reținut de memoria colectivă. Trebuie să ne întoarcem atunci la marile case de producții americane, care au creat personaje care nu au murit și care, probabil, nici nu vor muri vreodată. Personaje care sunt la fel de prezente acum în viața noastră ca și atunci când au luat naștere în studiorile de animație și au fost prezentate pentru prima dată publicului. Blitzwolf, Popeye, Mickey Mouse, Porkypig, Superman, Duffy, Donald, Road Runner, Chip și Dale, Bugs Bunny etc. sunt personaje care au fost conturate ca și personalitate în anii celui de-al Doilea Război Mondial și imediat după, 1939-1950, ceea ce mă face să cred că natura violentă a acestor personaje nu este deloc întâmplătoare și nici alegerea personajelor învingătoare nu este una întâmplătoare. Deși prezența violenței este o constantă în toate episoadele acestor seriale de desene animate, vor exista episoade în care poziția Statelor Unite ale Americii față de război va fi foarte clar ilustrată. Astfel, vom vedea cum toate aceste personaje se vor transforma în niște luptători veritabili împotriva nazismului și a lui Hitler. Disney Studios, MGM și Warner Bros par să lucreze împreună pentru a-l trimite pe Führer în iad. Toate personajele fac haz de necaz, sunt istețe și au reușit să folosească ieșirile lor violente ca scuze pentru rezolvarea unui conflict de proporții uriașe. Germania nazistă va răspunde imediat acestei provocări animate, realizând o animație în care creează copii ale acestor personaje americane, pe care le prezintă precum trădătoare pentru tabăra *Aliaților*.

Un caz special de exploatare a violenței în animație îl reprezintă foarte cunoscutul și iubitul serial de desene animate *Tom și Jerry*, care prezintă două personaje, un șoarece și o pisică, aflate într-un permanent conflict. Apelul la violență este ominiprezent în toate episoadele din acest serial și va fi dictat încă de la început de însăși apartenența celor două personaje la două specii aflate în conflict prin propria lor natură. Ceea ce este o noutate pentru regnul natural este faptul că, de data aceasta, șoarecele este permanentul învingător. Întreaga șaradă dintre cei doi se bazează pe agresivitate, violență, lovituri brutale și viclenie. Animația este realizată de William Hanna și Joseph Barbera pentru MGM, iar primul episod apare în 1940. Deși, de cele mai multe ori, acțiunile violente ale personajelor par să fie concepute doar pentru a stârni râsul, gândindu-mă din nou la contextul istoric în care apare și se dezvoltă acest serial și la poziția anti-nazism deja declarată prin alte animații a studioului MGM, încep să cred că nici în acest caz nimic nu este întâmplător. Astfel, putem presupune că șoarecele simpatic, care învinge mereu pisica datorită inteligenței sale a fost conceput special pentru a șterge imaginea negativă, construită de către propaganda nazistă despre evrei, reprezentați prin imaginea șoarecelui murdar, urât, care trebuie stârpit cu orice preț. Această ipoteză a recreării imaginii pozitive a șoarecelui a fost exploatată într-un seminar televizat al profesorului Hassan Bolkhari, membru IRIB (Islamic Republic of Iran Broadcasting), din 19 februarie 2006, dar, în timp ce dânsul condamnă această încercare de a îmbunătăți percepția generală asupra șoarecilor și implicit a evreilor, mie mi se pare doar un alt exemplu prin care putem demonstra că animațiile nu promovează violență gratuită și că, de cele mai multe ori, există și un al doilea palier de semnificație, care descifrat poate scoate la iveală întocmai utilizarea violenței ca o armă împotriva violenței. Deși este mai puțin răspândită ca imaginea șoarecelui, pisica, ca imagine reprezentativă a soldatului nazist, a fost utilizată în mai multe postere de propagandă nazistă în perioada războiul. Un al treilea personaj cu apariții episodice în *Tom și Jerry* este Spike, un buldog american. În această nouă interpretare, pe care o putem da serialului *Tom și Jerry*, rolul lui Spike nu este nici el unul întâmplător, ci din contră, Spike pare să fie fidel în totalitate poziției americanilor din cel de-al Doilea Război Mondial. Dacă americanii au păstrat poziția de neutraliate formală până când au fost atacați în 1941, anterior implicațiile lor fiind minime în conflictul dintre restul țărilor, așa se întâmplă și între personajele desenului animat *Tom și Jerry*. Spike nu se va implica în conflictul dintre șoarece și pisică, decât atunci când conflictul celor doi îl va viza și pe el în mod direct sau în unele episoade pe fiul său Tyke, iar când se va implica în conflict va fi un apărător fidel al șoarecelui. Dacă luăm în considerare aceste date, conflictul permanent dintre șoarece și pisică, din serialul animat *Tom și Jerry*, în urma căruia șoarecele simpatic iese învingător, susținut în unele episoade și de către buldogul american, putem atribui și alte valențe violenței din serial. În anul 1991 apare și o carte de benzi desenate, o nuvelă grafică, *Maus*, în care artistul și scriitorul Art Spiegelman consemnează un interviu cu tatăl său, supraviețuitor al Holocaustului, care va întări aceste asocieri de imagini șoarece - evreu, pisică - soldat nazist, câine - soldat american. O neconcordanță cu această interpretare a serialului *Tom și Jerry* poate fi descoperită în cele două nume alese pentru personajele principale: Jerry - șoarecele și Tom - pisica, întrucât, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, soldații naziști erau denumiți *jerries*, iar soldații britanici erau denumiți *tommies*. Cu toate că numele personajelor ne pun în dificultate, unul din spoturile de propagandă anti-nazistă, care include personaje din desene animate, prezintă chipul lui Tom portretizat pe patul lui și pe Jerry, care modifică capul lui Tom adăugându-i elementele identificatoare ale portretului lui Hitler, după care îl scuipă în față. Cred că utilizarea de către MGM a celor două personaje, a șoarecelui Jerry și a pisicii Tom, pentru acest spot confirmă presupunerile noastre conform cărora lupta dintre șoarece și pisică, în desenul animat *Tom și Jerry*, e mai mult decât o comedie bazată pe violență.

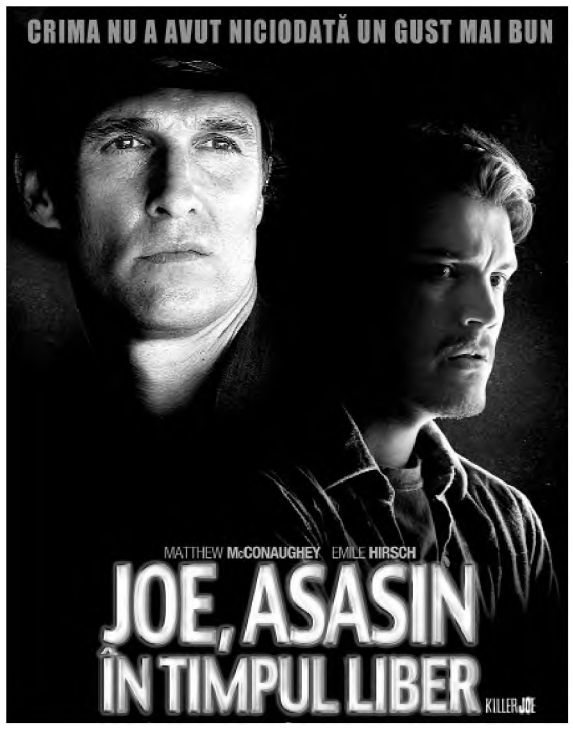
În concluzie, în ceea ce privește animația și personajele care populează această lume a desenului animat păstrarea acestui caracter violent face parte din personalitatea lor, iar scopul le va scuza întotdeauna mijloacele. E violență de dragul violenței sau prin violența lor încearcă să promoveze antiviolența? Putem face doar presupuneri în această privință, dar, în cazul în care optăm să credem că nu există o altă poveste în spatele violenței, va trebui să recunoaștem, probabil, că fără aceste excese de furie, agresivitate și violență s-ar pierde și din spectacolul antrenant și distractiv pe care aceste personaje îl propun publicului. ■

34 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Killer Joe

Lucian Maier



Una dintre secvențele antologice ale cinematografiei *horror* americane e cea în care – în *The Exorcist* – aparatul de filmat trece lent peste rîul Potomac în Georgetown. Însă filmul lui William Friedkin are multe calități, dincolo de această secvență. El va rămîne un reper în istoria cinematografului de gen prin articulațiile sale logice, prin faptul că dă filmului *horror* (hollywoodian) tărie artistică, îi construieşte un caracter solid. În povestea sa, recursul la supranatural (intervenția preotului şi ritualul de exorcizare) devine o opțiune doar în clipa în care ştiința îşi epuizează resursele fără vreun rezultat notabil. În condițiile date, rezultatele acestui apel la supranatural nu pot fi considerate gratuite (nu au rolul de a speria *cu orice preț*). Ceea ce se petrece în ultima parte a filmului nu face decît să conchidă cît se poate de armonios fina construcție psihologică din primele două treimi ale peliculei. În acest sens, elementele horror ale filmului pot fi privite şi ca părți integrante ale unei drame, în care întîlnirea cu necunoscutul este iminentă şi în care misterul este elementul cel mai înspăimîntător.

William Friedkin a semnat două ecranizări memorabile. Una dintre ele, *The Exorcist*, are la bază un scenariu scris chiar de autorul cărții – William Petter Blatty. Cealaltă e *The French Connection*. În filmul prezent acum pe ecrane, *Killer Joe / Joe, asasin în timpul liber*, Friedkin face echipă cu Tracy Letts, autorul piesei de teatru pe care o ecranizează.

Killer Joe caută să construiască o poveste sumbru-comică pe bătrîna idee că păcălitorul ajunge să fie cel păcălit. O idee pe care filmul o aduce în lumea contemporană, în care nu mai există perdele. Dincolo de această actualizare a tiparului clasic, niciuna dintre laturile povestirii (sumbrul sau comicul) nu este suficient de clar susținută încît să poți fraterniza în vreo direcție cu cele derulate pe ecran. Iar ideea pe care filmul îşi conturează povestea e suficient de comun asumată încît să nu reuşească să stîrnească în mintea spectatorului o dezbatere cît de cît însemnată.

Killer Joe înfățişează o serie de aventuri (care ar trebui să aibă ceva mister, tensiune psihologică şi să fie armonioase unele în relație cu celelalte) în timpul cărora m-am întrebat constant dacă prezentarea e serioasă, dacă nu cumva – ca dezvoltare discursivă – e un film făcut „în bătaie de joc". Poate că Friedkin a dorit să se apropie ca realizare de relatările cu accente comic-moralizatoare ale fraților Coen, cum ar fi *The Ladykillers*. Cert e că necontenit realizezi că pe ecran e o discuție morală importantă – urmărim un complot în vederea unei crime, o serie de situații care vorbesc despre onestitate în cuplu, sau despre mercantilism, sau care prezintă o imagine a acestei societăți, o societate captivă în spiritul consumist *fast food* –, însă construcția secvențelor care trebuie să susțină acest edificiu moral (critica socială) este atît de lipsită de profunzime încît de multe ori ar trebui să îți acoperi ochii pentru a te proteja de valul de precaritate care se revarsă de pe ecran.

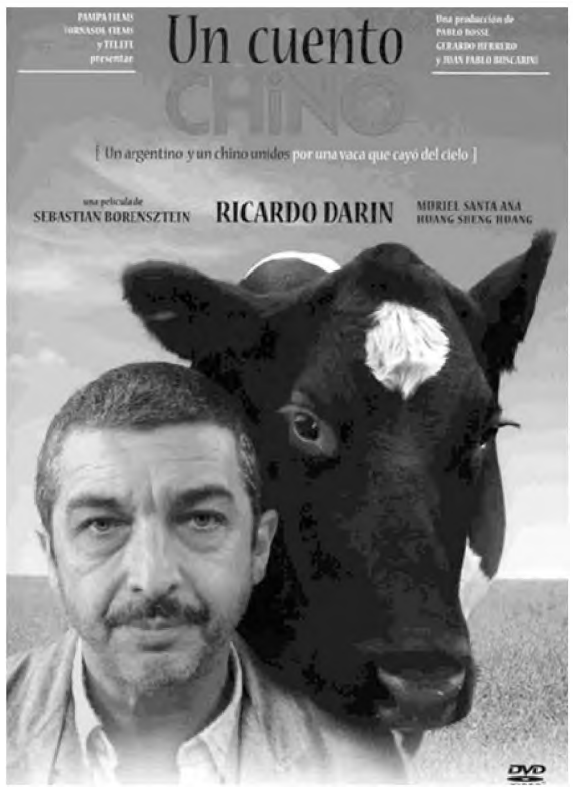
Chiar dacă nu a mai putem găsi o secvență de acest gen în niciun alt film şi, poate, în niciun alt produs al culturii populare, nu e nimic iconoclast în gestul lui Joe Cooper (*killer*-ul de pe ecran, întruchiparea răului-izbăvitor; pe acest tip de contraste extreme sînt construite personajele emblemă ale filmului: Joe Cooper şi Dottie Smith, care este o prostuță-iluminată). Gest în care Joe o obligă pe Sharla Smith (expresia femeii vulgare, gata să vîndă pe oricine – după ce s-a vîndut în primul rînd pe sine) să facă o felație unui picior de pui de la KFC; în timp ce el, Joe Cooper, tremură din toate încheieturile şi se apropie de extaz. Prin contextul în care apare (Sharlei tocmai i-a fost aplicată şi o corecție fizică, are fața plină de sînge în urma întîlnirii cu pumnul feroce al lui Joe) şi prin banalitatea referinței la realitate (conştiința *fast-food*), secvența pierde posibila valoare culturală (critica unei conştiințe-consum) şi devine doar un moment de vulgaritate, gratuit şi umilitor pentru personaj şi pentru actorul care trebuie să susțină acest personaj. Gratuit şi umilitor fiindcă are doar rolul de a şoca – sau distra, după cum va recepta spectatorul secvența. Din cauză că nu există un sens important pentru care gestul acesta să fie un mediator, oricare dintre aceste două posibilități trivializează secvența.

Pelicula lui Friedkin abundă în momente în care violența este extremă (şi are parte de o reprezentare grafică precisă), fapt care ascute panta pe care coboară *Killer Joe* ca echilibru şi ca rafinament. Vulgaritatea şi pornografia încep acolo unde imaginea rămîne un semn fără semnificat. Cînd se (re)prezintă pe sine ca informație senzorială, una fără conținut. Astfel, filmul invită la o vizionare în care tocmai ceea ce este înfățişat – violența fizică, violența sexuală – trebuie să creeze plăcere. O plăcere senzorială întărită şi de filmările senzuale realizate de Caleb Deschanel. ■

colaționări

Când cade o vacă din cer

Alexandru Jurcan



Ricardo Darin uimeşte în acest rol. Pur şi simplu străluceşte în tot, cu o dezinvoltură netrucată. ■

Recitim *Micul Prinț* ca să ne amintim că „limbajul e sursă de neînțelegeri", că nu întotdeauna vorbele sunt benefice. Că poate exista un limbaj al inimii, al ochilor, al gesturilor. N-are sens să uzăm cuvintele, printr-o repetare bezmetică, aşa cum spunea Erik Orsenna. Vulpea lui Exupéry ştie că „nu cunoaştem decât ceea ce îmblânzim".

Cine e, deci, Roberto? Proprietarul unui magazin de unelte. Munceşte copleşit de rutină. Îşi asumă solitudinea, chiar dacă Mari îi arată o afecțiune încăpățânată. Din ziare colecționează ştiri teribile, absurdoide, fără sens. Una din ele conține un tragism amuzant. O idilă în China. Peisaj de vis, barcă, iubire. El vrea să îi ofere ei inelul de logodnă. Tocmai atunci cade o vacă dintr-un avion. Barca distrusă, fata moartă, băiatul supraviețuitor. Aşa începe filmul lui Sebastian Borensztein *Un cuento chino / Chinese Take-Away* (Argentina, 2011; r. Sebastian Borensztein), premiat anul acesta la Comedy Cluj. Adică a fost „cel mai bun film". Despre comunicare sau despre depăşirea barierelor lingvistice. Chinezul Jun, care apare în viața lui Roberto, este exact băiatul din barcă. Însă vom afla asta la finalul filmului, în care joacă Ricardo Darin, Ignacio Huang, Muriel Santa Ana. Criticul de film Ioan-Pavel Azap făcea o paralelă cu filmul lui Marian Crişan, *Morgen*. Ce mai contează, când filmul ne cucereşte deplin, chiar dacă la început apare pe ecran remarca „film de adormit". Poate că... de trezit. Din suficiență, egoism, banalitate.

Jun apare acolo în căutarea unui unchi. Roberto îl găzduieşte cu crispare, cu speranța că va scăpa de el, chiar dacă e un băiat curat, politicos. Nu se pot înțelege şi, totuşi, conviețuiesc, găsesc supape de comunicare primară. Iată: cineva are nevoie acută de tine! Jun crede că totul are un sens, în timp ce Roberto e convins de absurdul vieții. În final, pricepe şi el, pricepem şi noi că totul se leagă, că nimic nu e întâmplător. Că el, Roberto, e capabil să surmonteze carapacea seacă a singurătății. De aceea pleacă s-o caute pe Mari. Care mulgea o... vacă, în acel peisaj campestru. Totul e rotund. Demonstrație fără cusur. Să nu uit: actorul ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

sumar

bloc-notes
Claudiu Groza — *Tribuna* la masa rotundă — 2

editorial
Adrian Dinu Rachieru — Despre o imposibilă "despărțire" — 3

cărți în actualitate
Ştefan Manasia — Cum am citit cel mai nou roman scris de... — 4

focus
Ion Buzaşi — George Coşbuc, publicist cultural — 5

comentarii
Constantin Cubleşan — Romanul istoric — 6

lecturi
Ion Pop
O recitire înnoitoare a "prozei subiective" româneşti (I) — 7

amfiteatru
Laszlo Alexandru
Romanul Clujului — 9

poezia
Oana Văsieş — 11

interviu
de vorbă cu scriitorul Ion Cristofor — "Detestlaşitatea de a nu spune răului pe nume" — 12

eseu
Sonia Elvireanu — Paradoxul nativului străin în propria țară (I) — 14
Giorgia Angelia Pițoiu — Condamnare la suprarealism — 15

accent
Iuliu-Marius Morariu — Istoria năsăudeană transpusă în pagini de literatură — 16

religia
Cezar Boghici — O interpretare sagace a parabolelor lui Iisus — 17

dezbateri & idei
Florian Dumitru Soporan
Politica energetică europeană: între tentația suficienței şi un alt Ex Oriente Lux — 18
Ionela Iacob — Rit şi medicină în Camerun — 19

patrimoniu
Vasile Radu — Criteriul excelenței (IV) — 20

ipote(nu)ze
Vasile Gogea
Dorin Tudoran şi Timothy Garton Ash: anatomia şi fiziologia lui Mefisto — 23

corespondență din Praga
Ştefan Manasia — Singur printre poeți — 24

excelsior
Sameer Rahim — Eu şi *Versetele satanice* — 25

metaforele nordului
Flavia Teoc — Corabia - Murgul focos al valurilor — 26

sport & cultură
Demostene Şofron — Povestea unei fotografii — 27

reportaj
Claudiu Groza — Jurnal din Maribor — 28

rânduri de ocazie
Radu Țuculescu — Ah, tineretul acesta... — 30

zapp media
Adrian Țion — Limba română în suferință — 30

jazz story
Ioan Mușlea — Superdotații — 31

muzica
Mugurel Scutăreanu — Lucru nemțesc — 32

film
Adela Tetean-Vințeler — De-a şoarecele şi pisica — 33
Lucian Maier — *Killer Joe* — 35

colaționări
Alexandru Jurcan — Când cade o vacă din cer — 35

plastica
Livius George Ilea — O nouă *Grădină cu flori* — 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

O nouă *Grădină cu flori*

Livius George Ilea

Dacă referințele personale, furnizate cu relativă parcimonie, tind a învălui în mister dimensiunea privată a dinamicei plasticiene bistrițene Onița Mureşan*, nu acelaşi lucru se poate spune despre prezența sa expozițională: prolifică, delicat-invazivă, venind în întâmpinarea unui public al cărui orizont de aşteptare – chiar în contextul general, marcat de traversări succesive ale unor reiterate crize ontologice/socio-politice/economice ş.a. – rămâne, totuşi, „prefigurat" de sensibilități ancestrale vis-ŕ-vis de un Eden primordial ce se reclamă restituit sieşi, tămăduit şi transfigurat.

Adresându-se consistentei „nişe" a iubitorilor de artă contemporani – exasperați de agresivitatea iconică generată de competiția impusă de o „societate consumeristă" scăpată de sub control, omiați de avalanşa de violență, noroi&sânge revărsată în mass media – pe a căror sete de frumos, de armonie se mizează, pictura Oniței Mureşan ar putea fi asimilată, în mod facil, unor sintagme ca „noul figurativism liric anti-criză", ori „zen eclectic transilvan", ignorându-se demersul auctorial al unor suave incursiuni în inefabilele ființări vegetale cu valențe simbolice ale unui univers tot mai rar antamat cu deplină sinceritate a trăirii în contextul plasticii autohtone contemporane.

Înrudite spiritual prin aspirațiile metafizice şi curative vizate, în „Flori de leac" ori „Grădini din Bistrița", de concitadinul Marcel Lupşe, învecinându-se cu sensibilitatea cromatică şi modul gingaş/discret/surdinizat de invocare a duhului naturii prezente la un Horia Paştina, cât şi cu modul de a infuza cu tainică nelinişte datele realului marca Francisc Luka (alături de care şi expune, la Galeria Veroniki Art, în expoziția *Ofranda grădinii*), imaginile iscate din energia creativă a Oniței Mureşan se situează, însă, pe cu totul alte coordonate ale exprimării plastice, sub semnul unei feminități senzuale şi totuşi eterice, vibrând cu o vitalitate aparte, împărtăşindu-se de ludic şi sacral deopotrivă.

În creuzetul magic al artistei, acolo unde culorile prind viață şi formele contururi pulsatile, Onitza pare a topi alături de suspinări nedesluşite, subtextul unei prezumate melancolii, sclipirile unei naturi mereu zenitale – însemne ale unei vajnice, stenice, echilibrate personalități artistice, rezultanta conjugării unei sensibilități poetice extrem orientale cu temperamentul meridional şi, mai mult, o perseverență, fără îndoială, de sorginte teutonă.

Dezvoltând sub fascinația arhetipului paradiziac al grădinii propria sa variantă imaginală de *hortus conclusus*, Onița Mureşan îşi apropriază o viziune plastică nuanțat postmodernistă, al cărei eclectism nu împietează, însă, asupra coerenței operei picturale propriu-zise, plasând-o benefic într-o privilegiată zonă de cvasi-atemporalitate, în care putem distinge transfigurate fragmente de încremenite grădini

Onița Mureşan — *Mireasma (detaliu)*

pompeiene, medievale ziduri de claustru sicilian, culori venite parcă din celebra Clos Normand**, vagi inserții de contururi Art Nouveau, parfumuri de grădini victoriene ori chiar sfielnic-tremurătoare, palide petale de la îndepărtatul Banchet cu flori de la Qujiang***...

Re-modelarea şi revizitarea prin varii filtre culturale a realității iconice/morfologice a propriei grădini, precum şi a reflectării acesteia, ca temă majoră, în propriul discurs plastic dezvoltă, în fond, deliciul unui caz de dublă generare a operei, picturale şi ambientale, deloc străin unor mari împătimiți ai naturii, dintre care, am fi tentați să amintim aici, ca ilustru „inspirator", desigur, un Claude Monet.

Alături de centralitatea motivului edenic, vocația sinestezică – asocierea premeditată/programatică de sugerate parfumuri, sonuri, gusturi, senzații tactile ori culori şi forme –, elementul de corporalitate umană circumscris aparițiilor cu incertă, imponderabilă anatomie feminină a unor evanescente eve, proserpine, ori

(continuare în pagina 27)

ABONAMENTE: *Prin toate oficiile poştale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poştei Române* sau *Cu ridicare de la redacție:* 18 lei – trimestru, 36 lei – semestru, 72 lei – un an *Cu expediere la domiciliu:* 27 lei – trimestru, 54 lei – semestru, 108 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

Black Pantone 253 U